



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ  
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Милица П. Мимовић

**Језик и стил у драмама Љубомира Симовића –  
текстуалнолингвистички аспекти**

докторска дисертација

Крагујевац, 2023



UNIVERSITY OF KRAGUJEVAC  
FACULTY OF PHILOLOGY AND ARTS

Milica P. Mimović

**Language and Style in Ljubomir Simović's Plays –  
Textual and Linguistic Aspects**

PhD Thesis

Kragujevac, 2023

## Идентификациона страница докторске дисертације

### Аутор

Име и презиме: Милица П. Мимовић

Датум и место рођења: 12. 09. 1987. Косовска Митровица

Садашње запослење:

### Докторска дисертација

Наслов: Језик и стил у драмама Љубомира Симовића – текстуалнолингвистички аспекти

Број страница: 236

Број слика: 1

Број библиографских података: 61

Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Научна област (УДК): 811.163.41'38

Ментор: проф. др Јелена Јовановић Симић, редовни професор Филолошког факултета Универзитета у Београду

### Оцена и одбрана:

Датум пријаве теме: 25. 10. 2017.

Број одлуке и датум прихватања теме докторске/уметничке дисертације: IV-02-351/9 16. 05. 2018.

Комисија за оцену научне заснованости теме и испуњености услова кандидата:

Ментор: проф. др Јелена Јовановић Симић, редовни професор Филолошког факултета Универзитета у Београду;

Чланови комисије:

1. др Јелена Јовановић Симић, редовни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, ужа научна област: *Савремени српски језик*;
2. др Милош Ковачевић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: *Теоријске лингвистичке дисциплине и Савремени српски језик*;
3. др Јелена Петковић, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: *Савремени српски језик*;

Комисија за оцену и одбрану докторске/уметничке дисертације:

Ментор: проф. др Јелена Јовановић Симић, редовни професор Филолошког факултета Универзитета у Београду;

Чланови комисије:

1. др Јелена Петковић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: *Савремени српски језик*;
2. др Милка Николић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: *Методика наставе српског језика и књижевности и Савремени српски језик*;
3. др Ана Јањушевић Оливери, ванредни професор, Филозофски факултет, Универзитет у Приштини с привременим седиштем у Косовској Митровици, ужа научна област: *Савремени српски језик*;

Датум одбране дисертације:

## **Наслов: Језик и стил у драмама Љубомира Симовића – текстуалнолингвистички аспекти**

### **Резиме:**

Основни предмет овог рада јесте испитивање кључних текстуалнолингвистичких особина драмског дискурса Љубомира Симовића у његовим четирма драмама. Међутим, драмски текст се као подстил књижевноуметничког стила одликује дијалогичношћу, односно највишим степеном конверзације, па се самим тим неминовно намеће и испитивање прагматичких аспеката драмског дискурса.

Циљ овога истраживања јесте да се помоћу метода дескрипције, анализе и на крају синтезе, осветли са лингвистичког становишта овај књижевноуметнички жанр, неправедно запостављен међу осталим жанровима. Као посебни циљеви могу се издвојити утврђивање стилистичке, прагматичке и вербатолошке улоге кохезивних средстава у олакшавању рецепције текста, са посебним освртом на фигуре понављања када су у служби (а) истицања одређених делова текста, (б) жанровског доказивања доминације тзв. дијалога конфликта, (в) утврђивања степена одступања од принципа тзв. еквивалентне кооперативности, (г) идентификовања и описивања интертекстуалних елемената из народне поезије, и, с тим у вези, (д) одређивања комуникативне доминанте као социјално детерминисане моћи, обележене родном (не)равноправношћу.

Докторска дисертација садржи девет поглавља. У првом, уводном поглављу, налазе се предмет и задаци истраживања, али и постављене хипотезе и методологија истраживања. Друго поглавље чини теоријско дефинисање основних појмова, које укључује представљање развоја текстуалне лингвистике уз преглед србистичке и хрватске литературе о тексту, а на самом крају овог поглавља дате су дефиниције кључних појмова: текст, контекст, дискурс – онако како су их разумели еминентни лингвисти, и као су забележени у релевантним лингвистичким речницима. На ову поменућу теоријску подлогу рада, надовезује се методолошки и термилошки значајно и преглед текстуалнолингвистичких радова о драми као жанру.

Наредних пет поглавља посвећено је испитивању композиције текста драме, његове стилистичке и исказне структуре, а у трећем поглављу се посебно разматра тематска структура и мотивски комплекси који изграђују фабулу драме и њен смисао. На овоме месту отвара се расправа о насловима, макротемама и микротемама, као и о тематској прогресији. Четврто поглавље представља анализу доминантних кохезивних механизма у изабраном корпусу, док пето обрађује структуру дијалога и монолога у четирма драмама Љубомира Симовића. У шестом поглављу анализирају се дидаскалије у драмама, а у седмом поглављу интертекстуалност, тј. интертекстуални елементи позајмљени из народне поезије. Осмо поглавље чини анализа поменућих драма с прагматичког аспеката, тј. и са лингвистичких и комуникативних позиција описа језичких функција, говорних чинова, начела кооперативности, стратегија учтивости и односа моћи у дијалогу.

Девето поглавље чини Закључак о интегративним и кумулативним резултатима аналитичко-истраживачког и теоријско-методолошког поступка.

**Кључне речи:** текстуалнолингвистички аспекти, прагматички аспекти, драма, Љубомир Симовић, стилистика, прагматика, интертекстуалност.

## **Title: Language and Style in Ljubomir Simović's Plays – Textual and Linguistic Aspects**

### **Summary:**

The main subject matter of this paper is the investigation of crucial textual and linguistic features of the dramatic discourse in the four plays written by Ljubomir Simović. However, the dramatic text as the substyle of the literary and artistic style is characterized by dialogicity, i.e. the highest level of conversation, therefore the issue of examining pragmatic aspects of the dramatic discourse is also inevitably imposed.

The objective of the research was to analyze this literary and artistic genre from the linguistic aspect by means of the methods of description, analysis and synthesis, which has been unfairly neglected among other genres.

Particular objectives were to determine stylistic, pragmatic and verbatological role of cohesive devices for facilitating the reception of the text, with special emphasis on the stylistic devices of repetition when they are used for (a) highlighting certain parts of the text, (b) genre establishing of the domination of the so-called dialogue of conflict, (c) determining the level of the retreat from the principle of the so-called equivalent cooperativity, (d) identification and description of the intertextual elements from the folk poetry, and, accordingly, for (e) determining the communicative dominant as the socially determined power, marked by gender (in)equality.

This PhD thesis consists of nine chapters. The first one, introduction, comprises the research subject and tasks, as well as hypotheses and research methodology. The second one provides theoretical defining of the main concepts, then introduces the development of textual linguistics and, finally, provides the review of Serbian and Croatian references concerning the text, while at the very ending of this chapter there are definitions of the crucial concepts such as: text, context, discourse – the way eminent linguists considered them, and how they were recorded in relevant linguistic dictionaries. In addition, the already mentioned theoretical basis of the paper is methodologically and terminologically followed by the review of the textual and linguistic papers that consider drama as a genre.

The following five chapters examine the composition of the dramatic text, its stylistic and statement structure, while in the third chapter thematic structure and motif complexes of the drama plot and its sense are particularly considered. Moreover, there is the discussion of the titles, macro topics and micro topics, as well as of the thematic progression. The fourth chapter provides the analysis of dominant cohesive mechanisms in the selected corpus, while the fifth one considers the structure of the dialogues and monologues in the four plays written by Ljubomir Simović. Then, stage directions are analyzed in the sixth chapter, while intertextuality, i.e. intertextual elements that are borrowed from the folk poetry, are analyzed in the seventh one. The eighth chapter refers to the analysis of the previously mentioned plays from the pragmatic aspect, i.e. from the linguistic and communicative positions of the description of linguistic functions, speech acts, the principle of cooperativity, strategies of politeness and the power relationships in the dialogue.

The ninth chapter is the Conclusion regarding the integrative and cumulative results of the analytical-research and theoretical-methodological procedure.

**Key words:** textual and linguistic aspects, pragmatic aspects, play, Ljubomir Simović, stylistics, pragmatics, intertextuality.

## Садржај:

1. УВОД.....	1
1.1. Предмет и задаци истраживања.....	1
1.2. Циљ истраживања.....	1
1.3. Грађа.....	2
1.4. Методологија истраживања.....	3
1.5. Хипотезе .....	4
1.6. Структура тезе.....	4
2. ТЕОРИЈСКО ДЕФИНИСАЊЕ ОСНОВНИХ ПОЈМОВА.....	6
2.1. Развој текстуалне лингвистике.....	6
2.2. Србистичка литература о појму текста и лингвистике текста.....	7
2.3. Проучавање текста у хрватској лингвистици.....	8
2.4. Дефиниције кључних појмова (текст, дискурс, контекст).....	9
2.5. Текстуалнолингвистички радови на драмском корпусу код нас.....	11
3. ОРГАНИЗАЦИЈА ТЕКСТА.....	13
3.1. Тематска структура текста.....	13
3.2. О насловима.....	13
3.2.1. Структура наслова Симовићевих драма.....	14
3.2.2. Наслови слика у драми „Хасанагиница“.....	15
3.2.3. Наслови слика у драми „Чудо у Шаргану“.....	16
3.2.4. Наслови слика у драми „Путујуће позориште Шопаловић“.....	16
3.2.5. Наслови слика у драми „Бој на Косову“.....	17
3.2.6. Закључак о структури наслова.....	19
3.3. Појмови макротема и микротема .....	20
3.3.1. Макротема и микротема у драми „Хасанагиница“.....	20

3.3.2. Макротема и микротеме у драми „Бој на Косову“.....	29
3.3.3. Макротема и микротеме у драми „Чудо у Шаргану“.....	32
3.3.4. Макротема и микротеме у драми „Путујуће позориште Шопаловић“... ..	35
3.4. Тематска прогресија.....	36
3.4.1. Тематска прогресија у драми „Хасанагиница“.....	37
3.4.2. Тематска прогресија у драми „Бој на Косову“.....	40
3.4.3. Тематска прогресија у драми „Чудо у Шаргану“.....	44
3.4.4. Тематска прогресија у драми „Путујуће позориште Шопаловић“.....	51
3.4.5. Закључна разматрања о макротеми, микротеми и тематској прогресији у драмама Љубомира Симовића.....	54
4. ДОМИНАНТНИ КОХЕЗИВНИ МЕХАНИЗМИ.....	55
4.1. Понављање као доминантни кохезивни механизам.....	58
4.1.1. Анафорска кохезија.....	59
4.1.1.1. Анафора с полисиндетом као доминантни кохезивни механизам.....	60
4.1.2. Анафора и синтаксички паралелизам.....	65
4.1.3. Мезофорска кохезија.....	68
4.1.4. Мезоанафора са анафором у служби кохезије.....	68
4.1.5. Елифорска кохезија.....	69
4.1.6. Анадиплозична кохезија.....	70
4.1.7. Полиптонска кохезија.....	70
4.1.8. Полиптон са анадиплозом.....	72
4.1.9. Синтаксички паралелизам.....	72
4.1.10. Анафора са вокативом као кохезиони механизам.....	74
4.1.11. Понављање као кохезивни механизам у дијалогу.....	74
4.2. Реторичко питање као кохезивно средство.....	79

4.3. Кумулација као конектор.....	81
4.4. Градација као конектор.....	83
4.5. Амплификација, дистрибуција, регресија као кохезивна средства.....	84
4.6. Рефрен као кохезивно средство.....	87
4.7. Антоними као кохезивно средство.....	89
4.8. Закључне напомене о кохезивним механизмима у обрађеном корпусу.....	89
5. СТРУКТУРА И ТИПОВИ ДИЈАЛОГА.....	91
5.1. Дијалог и експресивност.....	95
5.2. Дијалог и монолог у драми „Хасанагиница“ .....	96
5.2.1. Дијалог конфликта.....	96
5.2.2. Референцијални дијалог.....	101
5.2.3. Мисаони / филозофски дијалог.....	105
5.2.4. Прагматички дијалог.....	106
5.2.5. Дијалог интимизације.....	107
5.2.6. Монолог у драми „Хасанагиница“.....	108
5.2.7. Општи закључци о типовима дијалога у „Хасанагиници“ .....	110
5.3. Дијалог у драми „Бој на Косову“.....	111
5.3.1. Прагматички дијалог.....	111
5.3.2. Референцијални дијалог.....	116
5.3.3. Дијалог конфликта.....	120
5.3.4. Ораторски монолог.....	126
5.3.5. Општи закључци о типовима дијалога у драми „Бој на Косову“ .....	127
5.4. Дијалог у драми „Чудо у Шаргану“.....	127
5.4.1. Мисаони / филозофски дијалог.....	127
5.4.2. Референцијални дијалог.....	128



5.4.3. Прагматички дијалог.....	131
5.4.4. Дијалог интимизације.....	133
5.4.5. Дијалог конфликта.....	135
5.4.6. Интимни монолог.....	137
5.4.7. Општи закључци о типовима дијалога у драми „Чудо у Шаргану“ .....	137
5.5. Дијалог у драми „Путујуће позориште Шопаловић“.....	138
5.5.1. Мисаони / филозофски дијалог.....	138
5.5.2. Дијалог конфликта.....	139
5.5.3. Прагматички дијалог.....	141
5.5.4. Референцијални дијалог.....	145
5.5.5. Дијалог интимизације .....	148
5.5.6. Општи закључци о типовима дијалога у драми „Путујуће позориште Шопаловић“ .....	150
5.6. Закључне напомене о целокупном корпусу у спроведеној анализи дијалога и монолога.....	150
6. ДИДАСКАЛИЈЕ.....	152
6.1. Типови дидаскалија унутар дијалога.....	153
6.1.1. Начин на који лик говори.....	153
6.1.2. Говорна карактеризација лика.....	153
6.1.3. Опис радње коју лик врши.....	153
6.1.4. Опис стања лика.....	157
6.1.5. Опис атмосфере на позорници.....	158
6.1.6. Ознака коме је реплика намењена.....	159
6.2. Дескриптивне и наративне дидаскалије.....	160
6.2.1. Дескриптивне и наративне дидаскалије уз имена ликова на почетку драме.....	160

6.2.2. Дидаскалије на почетку драме, чина или сцене.....	163
6.3. Завршне напомене о дидаскалијама.....	167
7. ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ.....	168
7.1. Интертекстуалност у драми „Хасанагиница“.....	169
7.2. Интертекстуалност у драми „Бој на Косову“.....	171
7.3. Интертекстуалност у драми „Чудо у Шаргану“.....	171
7.4. Закључак о интертекстуалности у Симовићевим драмама.....	172
8. ПРАГМАТИЧКИ АСПЕКТИ.....	174
8.1. Говорни чиновни.....	174
8.1.1. Принцип кооперативности.....	179
8.1.2. Принцип учтивости.....	180
8.1.3. Односи моћи у дијалогу.....	181
8.1.4. Језичке функције.....	181
8.2. Говорни чиновни и језичке функције у драми „Хасанагиница“.....	183
8.2.1. Закључне напомене о прагматичким аспектима у драми „Хасанагиница“.....	195
8.3. Говорни чиновни и језичке функције у драми „Бој на Косову“.....	195
8.3.1. Закључне напомене о говорним чиновима у драми „Бој на Косову“.....	205
8.4. Говорни чиновни и језичке функције у драми „Чудо у Шаргану“.....	205
8.4.1. Закључне напомене о говорним чиновима у драми „Чудо у Шаргану“.....	217
8.5. Говорни чиновни и језичке функције у драми „Путујуће позориште Шопаловић“.....	217
8.5.1. Закључне напомене о говорним чиновима у драми „Путујуће позориште Шопаловић“.....	226
8.6. Закључак о прагматичким аспектима у целокупном корпусу.....	226
9. ЗАКЉУЧАК.....	229
ЛИТЕРАТУРА.....	237

## 1. Увод

### 1.1. Предмет и задаци истраживања

Предмет ове дисертације биће испитивање кључних текстуалнолингвистичких особина драмског дискурса Љубомира Симовића у његовим четирма драмама.

Ако текст схватимо, следећи Павицу Мразовић (2009: 673), као низ исказа креиран са одређеном намером у одређеној комуникативној ситуацији, при чему се реализују социјалне радње зване говорни чинови, онда се уз проучавање текста, као неминовно намеће и испитивање прагматичких аспеката драмског дискурса. Утолико пре, јер се анализира драмски текст који се као подстил књижевноуметничког стила одликује дијалогичношћу, односно највишим степеном конверзације. Самим тим његово проучавање је, према речима Марине Катнић-Бакаршић (1999: 54), „тијесно повезано са проучавањем дијалога уопште, његових законитости, а такође и са проучавањем говорних чинова“.

Стога нам се као основни задаци истраживања намећу:

1. испитивање организације текста, при чему ће се разматрати тематска структура (наслови, макротеме и микротеме, тематска прогресија), доминантни кохезивни механизми, структура и типови дијалога, дидаскалије, интертекстуалност.

2. испитивање прагматичких аспеката, што подразумева утврђивање језичких функција, говорних чинова, начела кооперативности, стратегија учтивости и односа у дијалогу.

### 1.2. Циљ истраживања

Као циљ овог истраживања намеће се опис текстуалнолингвистичких особина драма Љубомира Симовића помоћу више аспеката проучавања језичко-стилских особина, примарно текстуалнолингвистичког аспекта, а уз њега и стилистичког, прагматичког и интертекстуалног аспекта. Циљ је да се помоћу метода дескрипције, анализе и на крају синтезе, осветли са лингвистичког становишта овај књижевноуметнички жанр, неправедно запостављен међу осталим жанровима.

Као посебни циљеви могу се издвојити:

- доказивање улоге кохезивних средстава у олакшавању рецепције текста, а нарочито кроз фигуру понављања у служби истицања одређеног дела текста, затим:

- доказивање да се драма гради на сукобу ликова, тј. циљ је доказати да је дијалог конфликта доминантан у овом корпусу, а самим тим и нарушавање принципа кооперативности;

- проналажење интертекстуалних елемената из народне поезије;

- утврђивање како социјално детерминисана моћ, али и родна(не)равноправност, одређује активност у дијалогу.

### 1.3. Грађа

Грађа која ће се анализирати у овом раду јесу четири драме Љубомира Симовића: „Хасанагиница“, „Бој на Косову“, „Чудо у Шаргану“ и „Путујуће позориште Шопаловић“.<sup>1</sup>

Драмски дискурс овог свестраног и једног од утицајнијих савремених српских писаца и даље привлачи пажњу књижевних критичара, јер у себи садржи занимљиву симбиозу поезије и драме.

Ове четири драме су настале у периоду од 1973. до 1989. године. Уједињено издање све четири драме излази 2002. у Стубовима културе. Драме су извођене на готово свим нашим и многим светским позоришним сценама, а превођене су и штампане на многе светске језике. Љубомир Симовић је троструки добитник Стеријине награде за најбољи драмски текст: за „Хасанагиницу“ (1975), за „Путујуће позориште Шопаловић“ (1986) и за „Чудо у Шаргану“ (1993).

Две историјске драме, „Хасанагиница“ и „Бој на Косову“, грађене су на добро познатим чињеницама пронађеним у народној књижевности. Он теме из старијих дела обрађује на нови, савременији начин, специфичним језичким средствима и тиме оживљава прошлост у својим драмама, тј. „старе теме су послужиле као контекст новим темама, а драмска форма као могућност да се поезија изрази на сценски начин“ (Благојевић 2015: 112).

„Хасанагиница“ је штампана у два издања, први пут у часопису за позоришну уметност *Сцена* из 1973., а други у већ поменутом издању Стубова културе под називом *Драме*. Грушановић (2010: 11) тврди да је „у коришћењу баладе Хасанагиница, Симовић преузео и развио поетске мотиве, повезао их и јасније уклопио у драмски ток попунивши тако „празнине“ које су постојале у балади Хасанагиница“.

Један од мотива који разликује ова два дела повезана интертекстуално јесте мотив некадашње љубави Хасанагинице и Имотског кадије, па и на том мотиву Симовић гради лик главне јунакиње на савим други начин од познате нам Хасангинице.

Језик ове драме је стилистички особен, јер почива на двама језичким плановима, традиционалном, дакле у складу са баладом на основу које је и настала драма, а чији је представник сама Хасангиница, али и на савременом, јер обилује и уличним жаргоном аскера, војника које као нове ликове Симовић уводи у драму. Језик аскера „је крајње упрошћен, са пуно сексуалних алузија и натуралистичких детаља и чини овај поетски језик разноврснијим, податнијим за сценску игру и на тај начин прави нужни отклон од *поетских драма*“ (Поповић 2008: 82).

Драма „Бој на Косову“ је настала 1988. на иницијативу, према речима самог писца, Југословенског драмског позоришта, а поводом прославе 600 година од Косовске битке, када се за драму заинтересовала и Телевизија Београд која је по њој снимила и биоскопски филм, у режији Здравка Шотре. Текст се аутор враћа 2002. године када жели да објави на једном месту, у двама књигама, своје четири драме. Схвативши да је текст преобиман, оптерећен мноштвом споредних ликова, одлучује да га преуреди. Тако настаје друга верзија ове драме и она ће се користити за анализу у овом раду.

Језички дуалитет је присутан и у овој драми, а он почива највише на различитим социолошким и културолошким нивоима ликова који активно учествују у разговору. Пример томе су однос и начин обраћања два владара, српског и турског својим саговорницима. На једној страни имамо узвишени, смирени тон Лазарев када говори

<sup>1</sup> Користиће се издања из едиције *Одабрана дела Љубомира Симовића* у 12 књига: *Драме*, књига прва и *Драме*, књига друга, Београд: Београдска књига, 2008. година.

својим војницима, а на другој просто, директно и верски обојено обраћање султана Мурата својим синовима.

Утицај традиције на језик у овој драми је евидентан у учесталости употребе пословица. То примећује и Бранко Поповић (2008: 93) па наводивши примере гнома у дијалозима ове драме закључује да „њихова употреба није упућена само једном читаоцу и није разумљива само у границама једног завичаја из кога су потекле већ имају и шире конотативне вредности“.

По мишљењу многих „Чудо у *Шаргану*“ је наша најбоља драма икада написана. Она говори о људима с обода друштва који се, као што је то и уобичајено, окупљају у кафани, правом маргиналном месту у једној културној заједници, месту које је свратиште разних људских судбина и као такво погодно за смештање драмске радње.

Драма је сачињена од неколико паралелних заплета, који углавном одсликавају трагичну судбину носиоца заплета, но, Симовић ову драму обогаћује и хумором, смештајући га између драматичних тренутака. Зато је веома тешко оценити да ли говоримо о драми у ужем смислу или комедији. Хумор потиче од говора ликова који је нестандардни, провинцијски. Елизија гласова у речима, елизија глаголских облика, али и акумулација одређених синтаксичких функција у исказима ових ликова само доприносе стилематичности овог текста.

Као одличан показатељ разлике између драмског и обичног језика драма „Путујуће позориште Шопаловић“ свој сукоб гради на контрасту између глумца и народа, што се најбоље огледа у њиховом језику. Језик којим говоре глумци у представи, нарочито Филип, и буквално разумевање његовог језика од стране народа, довело је до трагичних последица по самог глумца.

Ова драма обилује свим типовима дијалога: референцијалним дијалогом, као најдоминантнијим, затим, дијалогом конфликта, али и прагматичким, филозофским, дијалогом интимизације и лудичким, па због тога представља примамљив корус за истраживање језичких функција.

#### 1.4. Методологија истраживања

Драма као књижевни род који се само кроз фрагменте проучавао у стилистичком смислу, а слободно можемо рећи и у лингвистичком, захтева више аспеката проучавања језичко-стилских особина, па смо се самим тим одлучили за пре свега текстуалнолингвистички затим стилистички, прагматички и интертекстуални аспект.

Оправдање подвођења прагматичког приступа под текстуалнолингвистичке аспекте налазимо у тумачењу текста Павице Мразовић која тумачи текст као смисаону целину састављену од више исказа и која има одређену комуникативну функцију. Конкретно она текст види као „кохерентан, коначан, линеарни низ исказа, изречен/написан са одређеном интенцијом у одређеној комуникативној ситуацији, са социо-комуникативном функцијом, а организован на бази логичко-хијерархијских селективних принципа, сходно граматичким правилима неког одређеног језика. Помоћу текста се реализују разне социјалне, радње, говорни чинови“ (Мразовић 2009: 673).

Основна метода у истраживању ове теме биће дескриптивна, јер се једино њом може стићи до основног циља овако конципиране докторске дисертације која подразумева опис текстуалнолингвистичких аспеката драмског дискурса Љубомира Симовића.

Користићемо се и аналитичком и синтетичком методом, којим ћемо најпре рашчланити корпус на одабране језичке особине и истражити њихове међусобне односе, а затим их ујединити и посматрати као целину.

### 1.5. Хипотезе:

Истраживање полази од следећих хипотеза:

1. Употреба кохезивних средстава олакшава рецепцију текста;
2. Понављање, као доминантно кохезивно средство, у функцији је посебне стратегије, пре свега за истицање делова текста;
3. С обзиром на то да дијалог конфликта доминира у дијалогу ових драма, очекује се обиље разних облика јављања екскламативних израза;
4. Очекује се доминација експресивне и конативне функције у репликама;
5. У ораторским монолозима се очекује да стилогеност конативне функције долази до изражаја;
6. Референцијална функција занемарена је у правом смислу, али је дата кроз дијалог ликова, јер они сами преносе информације о контексту драме;
7. Љубомир Симовић служећи се интертекстуалним елементима на свој начин интерпретира своје две историјске драме: Бој на Косову и Хасанагиница;
8. С обзиром на то да доминира инсистирање једног или оба саговорника на прихватању његовог става, очекује се нарушавање принципа кооперативности;
9. Полазећи од претходне претпоставке, очекује се да од говорних чинова најчешће пронађу: критика, порицање, претња и исмејавање, док се малом броју случајева очекује кооперативност, сагласност саговорника у чиновима попут: извињења, оправдања, прихватања;
10. Полази од претпоставке да је наглашена социјално детерминисана моћ, па самим тим од доминантнијих саговорница се очекује непоштовање стратегије учтивости и да су им директиви најчешћи говорни чиновни;
11. Очекује се да је однос пола и моћи је изражен у историјским драмама, док је у савременим дискурсу женског пола равноправан мушком, а неретко и доминантнији;

### 1.6. Структура тезе

Докторска дисертација садржи девет поглавља. Прво поглавље представља *Увод са предметом и задацима истраживања*, као и постављеним *хипотезама* и *методологијом истраживања*. Друго поглавље чини *теорисјко дефинисање основних појмова*, који укључује *представљање развоја текстуалне лингвистике уз преглед србистичке и хрватске литературе о тексту*, а на самом крају овог поглавља дате су *дефиниције кључних појмова (текст, контекст, дискурс)* еминентних лингвиста и лингвистичких речника, али и преглед *текстуалнолингвистичких радова на драмском корпусу код нас*.

Наредних пет поглавља припада испитивању *организације текста*, при чему део трећег поглавља насловљеног као *Тематска структура текста* садржи три потпоглавља (*О насловима, Макротема и микротеме* и *Тематска прогресија*). Четврто поглавље представља анализу *доминантних кохезивних механизма* у изабраном корпусу, док пето обрађује *структуру дијалога и монолога* у четирма драмама Љубомира Симовића. У шестом поглављу анализирају се *дидаскалије* у драмама, а у седмом поглављу *интертекстуалност*, тј. интертекстуални елементи позајмљени из народне поезије.

Осмо поглавље чини анализа поменутих драма с *прагматичких аспеката: језичких функција, говорних чиновна, начела кооперативности, стратегија учтивости и односа моћи у дијалогу*.

Девето поглавље чини *Закључак* о интегративним и кумулативним резултатима аналитичко-истраживачког и теоријско-методолошког поступка.

## 2. Теоријско дефинисање основних појмова

### 2.1. Развој текстуалне лингвистике

Структурализам као централни догађај лингвистике у првој половини 20. века дефинише језик као систем чији су делови повезани односима међусобне зависности. Из структуралистичке школе развило се неколико других школа и смерова, а за изучавање текста најважнији је прашки лингвистички круг.

Ова школа је прва указала на потребу да се синтаксичка испитивања морају проширити на ниво дискурса, а не да се завршавају на нивоу реченице. Милка Ивић то лепо дефинише речима „дискурс се, наиме, на свој начин такође манифестује као синтаксичка јединица са посебним структуралним одликама“ (Ивић 1975: 128). Пражани се самим тим и сматрају праоцима онога што данас називамо текстуалном лингвистиком.

Преокрет се десио седамдестих година прошлога века када се издвојила група лингвиста из Немачке сматрајући све дотадашње граматике неадекватним, јер се баве искључиво реченицом као највишим нивоом синтаксичке анализе, потпуно занемарујући текст. Милка Ивић (1975: 273) истиче три имена у тој групи лингвиста: Теун А. Ван Дајк, Волфганг Дреслер и Јанош Петефи. За њих текст није пуки скуп реченица, већ је једна структурна целина.

У деветнаестом и у првој половини двадесетог века језички елементи који су били највише обрађивани су гласови. С другом половином двадесетог века долази и интересовање за друге језичке дисциплине, синтаксу и семантику. Чаркић (2002: 75) тврди да се „комбиноване семантичко-синтаксичке студије истичу као главна карактеристика седамдесетих година: синтаксичке појаве се редовно осветљавају са значењске стране“.

Управо се тада стварају услови за развој лингвистичких грана попут семиологије, генеративне граматике и текстуалне лингвистике. А све то захваљујући блиској сарадњи лингвистике с другим дисциплинама.

Тек седамдесетих година прошлог века појам *текст* добија теоријски статус и постаје основна карактеристика једне лингвистичке гране. Текст постаје посебна језичка јединица с одређеном комуникативном функцијом и параметрима који га дефинишу, а о којима ће касније бити речи.

Ричард Шрот (2007: 263)<sup>2</sup> тврди да је текстуална лингвистика „тотално преокренула дотадашњи, уобичајени приступ језику – текст је постао основном језичком јединицом, сви се остали језички елементи одређују у односу према тексту“. Као основни задатак текстуалне лингвистике Шрот издваја испитивање структуре конкретних текстова у склопу њиховог функционисања, тј. њихове употребе и сврхе, њихове производње и њихове обраде код примаоца.

Међутим, Чаркић (2002: 236) истиче да се настанак текстуалне лингвистике назире у четрдестим годинама двадесетог века у оквиру пројекта руских формалиста. Он наглашава да припадници формалистичке школе своју пажњу усмеравају на оно што је специфично у књижевном делу. Овакав приступ посматра књижевни језик као посебан варијетет, а он је водио развоју лингвистичког приступа стилу, који је касније постао познат као лингвистичка стилистика или лингвостилистика, а све на темељу идеја Романа Јакобсона. У Француској се тада јавља поново жеља за анализом књижевних текстова, јављају се постструктуралисти који желе да исправе недостатке

<sup>2</sup> Uvod u lingvistiku (2007), priredila Zrinjka Glovacki-Bernardi, poglavlje *Tekstna lingvistika* (263-276).



класичног структурализма, а један од њихових представника је и Ролан Барт. После њега се успоставља традиција стилистичара који истражују читаве параграфе и пасусе.

Као реакција на структурализам и генеративизам јавила се између осталих још једна дисциплина – прагматика, која проучава функције језика, тј. представља употребу језика. Прагмалингвистика је усмерена више на контекст у односу на лингвистику текста која је упућена на сам текст (текстуалност), док се анализа дискурса налази негде између ових двеју дисциплина, јер истражује употребу дискурса у одређеним контекстима. Део прагматичких истраживања користи се и у лингвистици текста и, нарочито, у анализи дискурса. Пример томе су говорни чиновни.

Зачетник системске функционалне лингвистике М. А. К. Халидеј (1976)<sup>3</sup> полази са становишта да се језичка комуникација не може остварити у јединицама мањима од текста, већ само текстом, те у складу с тим језику приступа преко текста, поставивши тако у први план функционалну природу језика.

Коауторска књига *Увод у текстуалну лингвистику* Ј. Дрезлера и Де Богранда 1981. године представља прекретницу у развоју ове лингвистичке дисциплине. Одлучујући се за проучавање текста с аспекта његове употребе, они утврђују критеријуме текстуалности, начине на које се производе и примају текстови, те како се употребљавају у различитим контекстима. Текст дефинишу као комуникацијски догађај који испуњава седам критеријума текстуалности, а то су: кохезија, кохеренција, интенционалност, прихватљивост, информативност, ситуативност и интертекстуалност.

## 2.2. Србистичка литература о појму текста и лингвистике текста

Када говоримо о српској лингвистичкој литератури, прва мисао о лингвистици текста јавља се 1947. још код Александра Белића<sup>4</sup> када у раду посвећеном класификацији лингвистичких дисциплина напомиње да треба имати у виду низ реченица повезаних општим значењем и које представљају синтаксичко-семантичко јединство.

Лингвистиком текста (анализом дискурса) данас бави се неколико истраживача у српској лингвистици, на челу са Весном Половином и Свенком Савић.

Весна Половина обрађује проблем кохезије користећи компаративни приступ на корпусу српског, енглеског, руског и француског језика. Позната је њена књига *Семантика и текстлингвистика* из 1999. године где поред прегледа релевантних теорија из ових двеју дисциплина износи и сопствене ставове о текстуално-семантичким проблемима. Ти ставови представљају добре примере критичког прихватања и допуњавања одређених теоријских модела и метода.

Свенка Савић (1993) у својој *Дискурс анализи* бави се проблемом одређења појма дискурса и даје историјат развоја теорије дискурс анализе. Она разматра и теорије које су претходиле теорији дискурс анализе, а то су теорије Џ. Остина, П. Грајса и Џ. Серла, затим теорија говорних жанрова М.Бахтина и друге.

Не можемо заобићи ни допринос Павице Мразовић (2009) одељком о тексту у својој књизи *Грамматика српског језика за странце* која као елементе који остварују целовитост текста наводи: конекторе, семантичко-стилистичка средства, тематску

<sup>3</sup> У питању је монографија М.А.К. Halliday – Ruqaiya Hasan (1976), *Cohesion in English*, Longman, Pearson Education Limited, Edinburgh Gate, Harlow, UK.

<sup>4</sup> Реч је о раду Белич А. И. (1947), *К вопросу о распределении грамматического материала по главным грамматическим дисциплинам*, „Вестник МГУ“, Москва, бр. 7, с. 22.

прогресију и неизречене исказе. Занимљива је њена подела конектора на упућивачке и организаторе текста.

Једна од књига објављених у новије време која се бави лингвистиком текста је *Вербатологија* (2015) Јелене Јовановић Симић и Радоја Симића. Како и сами аутори наводе, настала је из дугогодишњег бављења и интересовања за лингвистику текста, наратологију и жанристику. Како и сам поднаслов гласи у њој су дате лингвистичке основе науке о вербализацији света. Полазећи од досадашњих истраживања у наратологији и жанристици (генологији), преко запажања о тексту и дискурсу, водећи се руским истраживањима ових појмова, они се хватају у коштац с проблемом анализе текста и уводе нови појам – вербатив. Вербатив дефинишу као „живу ћелију текста, из које се излива, и у коју се улива његова комуникативна енергија“ али и „живна тачка у коју се сливају и све остале структурне јединице текста“ (Јовановић Симић, Симић 2015: 11).

Полазећи од истраживања Н.С. Валгине и њене монографије *Теорија текста*, аутори у својој *Вербатологији* обрађују детаљно појам текста и задатке његовог проучавања. Аутори су става да теорија текста, односно дискурса, није пуно одмакла када говоримо о задацима које је пред собом као наука поставила. Јовановић Симић и Симић закључују да се за сада само зна да текст има своју структуру, да се разлаже на мање јединице, али не на реченице, већ на исказе, јер су утврдили да „предикативност није њено (јединице нижег реда — исказа) обавезно својство, и по томе се начелно разликује од реченице“ (Јовановић Симић, Симић 2015: 178).

Они текст сматрају низом „међусобно смисаоно повезаних исказних форми компонованих тако да представљају структурно конзистентну и смисаоно усклађену формацију“ (Јовановић Симић, Симић 2015: 179). Ова студија је значајна и по томе што се у србистици детаљније говори о теми и реми, а и усвајају се појмови диктума и модуса.

### 2.3. Проучавање текста у хрватској лингвистици

Када се сагледају и истраживања хрватских лингвиста, видимо да је у погледу испитивања текста стање богатије у односу на србистику.

Важно је поменути четири студије које се баве текстом, а то су монографија Јосипа Силића из 1984. године *Од реченице до текста*, затим књига Мирне Велчић (1987) *Увод у лингвистику текста*, потом *О тексту* (2004) Зринке Гловацки Бернарди и *Између редака: Студије о тексту и дискурсу* (2008) Ладе Бадурине.

Силић се бави начином повезивања реченица, редом речи, синсемантичним и аутосемантичним реченицама и, нарочито, конекторима, које назива сигнаlima контекстуалне укључености реченица. Њима се бави и Мирна Велчић и испитује њихово функционисање у аргументацијском дискурсу.

Зринка Гловацки се позива на Хартмана и текст дефинише „као све оно што настаје језичним деловањем, што језична креативност говорника, одашиљаоца претвара у уобичајени језик; или другим речима, језик се никада не појављује у другом облику доли као текст“ (2004: 19).

Књига новијег датума, *Између редака: Студије о тексту и дискурсу* (2008), Ладе Бадурине бави се основним питањима лингвистике текста, тј. одређивањем појма текста, његовим границама, Де Бограндовим и Дрезлеровим критеријумима текстуалности, а значајно место заузима бављење могућностима, односно немогућностима одређења контекста и његовом улогом у одређивању функције, смисла и врсте текста.

У поглављу посвећеном путу од текста до дискурса, Бадурина говори о промишљањима и достигнућима двеју сродних дисциплина, анализе дискурса и лингвистике текста, и закључује да се оне приближавају у својим садашњим приступима тексту.

Као што супротставља ова два појма, тако се с великим интересом бави и *текстним конекторима и/или дискурским ознакама*. Наиме, како једне посматра наука с текстуалнолингвистичким приступом, а друге приступом анализе дискурса, долази до закључка да су у питању исти језички елементи, који „дијеле судбину надређених им појмова, текста и дискурса: и прожимају се и претапају, али и остају мање-више вјерни својим теоријским провенијенцијама, чувају своје теоријске идентитете“ (2008: 107). Она оставља простор новим истраживањима на овим језичким пољима и тврди да смо „завртели својеврсни теоријско-методолошки каледоскоп“ и да смо тек на неком новом почетку.

Када се говори о новијој литератури која се бави истраживањем односа моћи у дијалогу, онда морамо поменути књигу Марине Катнић-Бакаршић *Између дискурса моћи и моћи дискурса* (2012). У њој ауторка користећи критичку анализу дискурса, која захтева посебну ангажованост аутора у проучавању текстова кроз њихов однос према социјалном и културном контексту, сагледава неравноправни однос моћи дијалога у разним дискурским ситуацијама. Полазећи од претпоставке да жеља за доминацијом прожима свако људско деловање, па и конверзацију, она анализира све видове моћи у дијалогу и тенденције њеног освајања, некада на експлицитни, а некада на имплицитни начин.

Књига која је на више начина помогла да се роди идеја о теми која ће се у овом раду обрадити, тј. анализи драмског дискурса, књига је већ поменуте ауторке Марине Катнић-Бакаршић, *Стилистика драмског дискурса* (2003). Иако полази са књижевнотеоријског становишта када проучава драмски дискурс, једна је од ретких на овом подручју која се уопште бави драмом на тако специфичан начин.

Књига је настала као наставак *Лингвистичке стилистике*, где у оквиру драме као подстила књижевности говори о основним текстуалнолингвистичким поступцима анализирања тог подстила ради бољег разумевања функционисања дијалога уопште. Она наглашава да је стилистика дуго имала статус лингвистичке Пепељуге, а сама стилистичка анализа драмског текста заслужује назив Занемареног детета у самој стилистици (2003: 9).

Ово истраживање, као и истраживање Марине Катнић Бакаршић, доноси сазнање колико је драмски дискурс запостављен у стилистичким радовима нашег лингвистичког тла.

#### 2.4. Дефиниције кључних појмова (текст, дискурс, контекст)

У литератури наилазимо на различите дефиниције појмова текст и дискурс. Док Халидеј и Хасан (1976) посматрају текст као семантичку јединицу састављену од повезаних реченица које заједно творе јединствено значење, Де Богранде и Дрезлер (1981) тврде да је текст „komunikacijski događaj koji ispunjava sedam kriterija tekstualnosti. Ako se ijedan od tih kriterija smatra neispunjenim, tekst nije komunikativan“ (2010: 14). Критеријуми о којима говоре двојица лингвиста су: кохезија, кохеренција, интенционалност, прихватљивост, информативност, ситуативност и интертекстуалност.

Весна Половина (1999) традиционално разграничавање текста и дискурса, у којем се текст посматра као статичан, а дискурс као динамичан, тј. када се „tekst sagledava kao rezultat procesa, dok se za diskurs tvrdi da je procesualan“, сматра недовољно прецизно, недоследно и неодрживо (Половина 1999: 95). С друге стране, њихову

напоредну употребу, или, пак, мешање ових термина сматра оправданим, јер „i tekst (pisani / statičan) i diskurs (govorni / dinamički) predstavljaju nizove rečenica međusobno povezanih u veće celine (Polovina 1999: 95).

Валгина (2003: 7) тврди да се текст може посматрати из различитих углова: са становишта информација садржаних у њему (самим тим, текст је онда информативно јединство), са становишта психологије његовог стварања, посматран као стваралачки чин аутора (тада је текст производ говорне и мисаоне активности субјекта), затим с прагматичког становишта (када је материјал наше рецепције и интерпретације), али текст можемо окарактерисати и посматрајући му структуру, организацију говора и његов стил (па можемо говорити о стилистици текста, синтакси текста, али и шире – лингвистици текста). Она текст дефинише као „динамичку јединицу вишег реда, као резултат говора који се одликује кохерентношћу и целовитошћу – на информативном, структурном и комуникативном плану“ (Валгина 2003: 5).

Зринка Гловацки-Бернарди (2004: 19) тврди да се као „tekst može odrediti i označiti sve ono što nastaje jezičnim djelovanjem, što jezična kreativnost govornika pretvara u obličeni jezik; ili, drugim riječima, jezik se nikada ne pojavljuje u drugom obliku doli kao tekst“.

Лада Бадурина (2008) у својој монографији бави се односом текста и дискурса, али и односом текста и контекста. Појам дискурса сматра блиским појму текста, али она дискурс тумачи „i kao širi i znatno dinamičniji pojam: tekst uklopljen u široko shvaćen kontekst, jezik u uporabi, u stalnom nastajanju, u (komunikacijskom) procesu“ (Badurina 2008: 48). Дајући преглед речничких дефиниција, као и преглед дефиниција текста и контекста (који већина тумача види као језичку околину у којој се неке јединице појављују или „изванјезичку ситуацију“ у којој се језик употребљава) појединих лингвиста, Бадурина закључује да се границе између текста и контекста топе, уколико „zaokružen književnoumetnički tekst promatramo (i interpretiramo) u proširenu (kon)tekstu – opusu tog pisca, ali i šire: u okviru žanra kojem pripada, književne epohe, (nacionalne) književnosti i sl.“ (Badurina 2008: 64). Према њеном схватању, ширећи границе текста, продире се у подручје његовог контекста (контекста), који дефинитивно има важну улогу у разумевању текста (Badurina 2008: 64).

Павица Мразовић (2009: 671) текст схвата као језичку јединицу са јасно одређеном комуникативном и информативном функцијом, а карактерише га кохезија или кохеренција, која је основна претпоставка да се низ исказа (реченица + илокутивни елемент) схвати као повезана целина, као текст.

Када је реч о дефиницијама ових појмова у релевантним речницима, ситуација је следећа: Рикард Симеон (1969: 597) текст као речничку одредницу даје као „1. textum – tkanje, tkaanina; sveza reči; texere, textum — tkati, isplesti, sastaviti.“

Једно од могућих тумачења његових о тексту је да су то акта, службени документи или пишчева творевина, у писменом или штампаном облику. Друго тумачење изједначава текст са корпусом тј. „а) približna ukupnost izreka, izabраних за анализу i представљених u облику писменогa текста, magnetofonskog zapisa i sličно; б) читавa suma (ukupnost) govornih tvorevina što ih je sazdao kolektiv nosilaca danoga jezika; ц) realno izrečena rečenica ili skup rečenica (uključujući odsečак usmenoga ili писменог govora bilo kakve dužine, sve do читавог književnog djela, proizvoda usmenog stvaralaštva i sličно)“ (Simeon 1969: 598).

Дискурс се у овом речнику дефинише као „discursus — rastrka, — razgovor, govor, raščlanjivanje; diskursivan — razuman, promišljen; koji se izvodi pomoću разумног raščlanjivanja (x intuitivan)“ (Simeon 1969: 249).

Дејвид Кристал (1985:363) у свом речнику текст дефинише као „termin koji se (i bez posebne teorijske vrednosti) upotrebljava u lingvistici da označi odlomak govora ili pisma

zabeležen u cilju analize i opisa. Tekstovi se shvataju kao jezičke jedinice sa jasno određenom komunikativnom funkcijom, a karakterišu se takvim principima kao što su kohezija, koherencija i informativnost, koji se mogu iskoristiti za formalnu definiciju njihove svojevrsne tekstualnosti ili teksture”.

О дискурсу Кристал (1985:69) говори као о термину „којим се означава непрекинут одломак језика који је већи од реченице — али у оквиру овог широког појма може се наћи неколико различитих примена. У најопштијем смислу дискурс је биheviorална јединица која има предтеоријски статус у лингвистици: он је skup iskaza који чине било који препознатљив govorni događaj; npr. konverzacija, vic, propoved, intervju...”.

Појам текста и појам реченице (или фразе, синтагме, итд.) према мишљењу Дикроа и Тодорова (1987), не припадају истој равни „stoga tekst treba razlikovati od paragrafa, tipografske jedinice koja se sastoji od više rečenica. Tekst se može poklapati sa jednom rečenicom, ali se isto tako može poklapati i sa čitavom jednom knjigom; definiše se svojom autonomnošću i svojom zatvorenošću; tekst predstavlja sistem koji se ne može poistovećivati sa jezičkim sistemom, ali ta dva sistema, ipak stoje u vezi; u odnosu kontigviteta i sličnosti“ (Dikro, Todorov 1987: 220).

Ова два аутора појам контекста изједначавају с појмомом говорне ситуације. Међутим, аутори говорну ситуацију ипак посматрају шире, као „skup okolnosti u kojima se odvija akt iskazivanja. To podrazumeva kako fizičko i društveno okruženje koje čini okvir akta iskazivanja, tako i predstavu koju o njemu imaju sagovornici, njihov identitet, mišljenje koje imaju jedno o drugome, događaje koje su prethodili aktu iskazivanja“ (Dikro, Todorov 1987: 285).

Контекст ипак везују само за језичко окружење „nekog elementa (neke reči, na primer, ili neke foničke jedinice) unutar jednog iskaza, to jest za označavanje niza elemenata koji tom elementu u datom iskazu prethode i slede, ili, da se izrazimo još stručnije, za označavanje sintagmi u čiji sastav taj element ulazi“ (Dikro, Todorov 1987: 285).

Аутори сматрају да се акти исказивања не могу интерпретирати уколико је познат само тај употребљени исказ, а не и ситуација у којој је употребљен, тако ћемо остати ускраћени за мотиве и последице акта исказивања, а још важније, нећемо моћи ваљано да опишемо његову истиниту вредност, као ни обавештења која нам даје (Dikro, Todorov 1987: 285 – 286).

Сагледавши наведене дефиниције кључних појмова: текста, дискурса и контекста, могу се уочити сличности међу њима. Већина лингвиста текст види као низ повезаних реченица/исказа са јединственим значењем, а одликује се комуникативном и информативном функцијом, као и њиховом међусобном кохерентношћу која води његовој целовитости. Слажу се и да се текст не може посматрати изоловано, већ у проширеном контексту, без кога и нема разумевања текста.

Дискурс неретко бива схваћен синонимично појму текста, а често и као шири појам, као језик у употреби, као језик у сталном настајању. Управо због схватања оба појма као низа исказа са јединственим значењем и комуникативном функцијом, које одликују одређени критеријуми текстуалности, и у овом раду ће тако бити схваћени и третирани, као синоними.

## 2.5. Текстуалнолингвистички радови на драмском корпусу код нас

Неопходно је поменути ретке радове наших лингвиста који са стилистичког аспекта анализирају драмски дискурс, а обрађајући пажњу на доминантне црте у појединим драмама.

Ако кренемо хронолошким редом, први објављени стилистички рад о овом дискурсу је рад Ане Јањушевић Оливери (2012) *Језичко-стилске одлике дијалога у драми Пелиново Жарка Команина*. У раду ауторка истраживањем обухвата два нивоа: 1) стилемски, где преко поступака осамостаљивања и парцелације, понављања, инверзије, елипсе и ретиценције, испитује начине формирања синтаксостилема; и 2) стилогенски, који показује како наведени синтаксостилеми партиципирају у поступку карактеризације ликова.

Затим рад, из такође 2012. године, настао као први од три у низу из пера Милке Николић *Стилистика дидаскалија у савременој српској драми*, након кога следе још два: *Лексичка и стилистичка вишезначност у савременим драмским делима Републике Српске* (2014) и *Стилистика дијалога у драми Ноћ пуног мјесеца Јована Спрема* (2015).

Предмет првог рада су стилистички поступци којима се постиже другостепена организација језичких јединица у дидаскалијама у савременој српској драми. У другом поменутом раду се са лингвостилистичког аспекта испитује однос лексичке и стилистичке вишезначности у савременим драмским текстовима Републике Српске, а у последњем се са исте перспективе испитују језичко-стилска средства погодна за остваривање фигуративног говора.

Рад Милоша Ковачевића *Језик и стил Радовићевих драмских текстова за дјецу* из 2013. такође је настао са два аспекта анализе – стилематичности и стилогености. Сам аутор се позива на одлично стилистичко, додуше књижевнотеоријски утемељено становиште Марине Катнић Бакаршић у њеној *Стилистици драмског дискурса*. Он издваја, описује и уопштава језичко-стилске особине заступљене у драмским Радовићевим текстовима за децу. Као одлику најфреквентнијег типа дијалога у драми, дијалога конфликта, налази честу употребу екскламативних израза које детаљно анализира, затим предмет његове анализе су и типови питања, као и редупликација језичких јединица, којом се истиче наглашена емоционалност говора. Други део рада посвећен је анализи дидаскалија као типу говора који је најмање проучаван са стилистичког аспекта драмског дискурса. Он сагледава и однос дидаскалија и дијалога са графостилемског аспекта.

### 3. Организација текста

С обзиром на то да је предмет ове тезе испитивање текстуалнолингвистичких особина изабраних драма, као основни задатак намеће се организација текста.

Наредно потпоглавље насловљено као *Тематска структура текста*, само је први део анализе организације текста који укључује анализу наслова, макротеме и микротема и тематске прогресије у изабраним драмским текстовима.

#### 3.1. Тематска структура текста

Када се говори о дефинисању појма *тема*, не постоји јасна дефиниција, иако је она један од основних појмова у семантици и прагматици дискурса, или се пак, обрађује, како примећује Макаров (2003: 89)<sup>5</sup>, као нешто што је само по себи јасно.

Овај аутор разматра и објашњава руски појам *тема* двама енглеским терминима *theme* и *topic*. За први, Макаров тврди да се односи на актуално рашчлањивање реченице, на тему и рему (*theme* — *rheme*), а други се често налази у пару с појмом коментар (*topic* — *comment*), али и с појмом фокус (*topic* — *focus*), као и са појмом садржај (*content*) (2003: 89).

Макаров полази од грчке речи *thema* што би у преводу значило „оно што је постављено (у основу)“, па „у општем смислу термин тема се односи на – оно о чему се говори, – или више научно и уже одређење – оно у односу на шта се нешто утврђује датом реченицом“ (Макаров 2003: 89).

Према речима овог аутора „тема је пропозиција која сумира, резимира текст“, па се она неретко налази и у самим насловима текстова, чиме се означава кратки садржај целине.

Зато је овај део рада и конципиран да, почев од наслова, преко макротеме и микротема до тематске прогресије у наведеном корпусу, разјасни обе функције теме према наведеној Макаровој дефиницији тог појма.

#### 3.2. О насловима

Иако се лингвистика зауставила на реченици као највишој јединици својих истраживања, стилистика текста, као релативно нова дисциплина, иде даље и посматра текст као целину, притом водећи рачуна о стилогеним елементима текста и њиховом међусобном функционисању.

Поред текстуалних конектора и интертекстуалности који ће бити, између осталог, предмет наше анализе у наредним поглављима, у овом потпоглављу ће се анализа усмерити на један аспект текстуалне лингвистике, а то су наслови у корпусу који чине наведене четири драме.

Наслове и поднаслове заједно с епиграфом, инкоативном и финитивном реченицом, затим именима ликова и стилистичким конекторима, Марина Катнић-Бакаршић назива јаким позицијама текста (1999: 97), односно својеврсним смисаоним и стилистичким „чвориштима“ текста. Та места, према њеном мишљењу, управо на основу своје позиције у тексту и по својој форми имају изузетан значај за разумевање текста.

Проучавајући постструктуралисте, М. Катнић-Бакаршић (1999: 98) уочава да они ове позиције, иако су рубне у тексту, виде као њихов оквир разумевања текста и да свака

<sup>5</sup> Макаров М. Л. *Основы теории дискурса*. — М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. — 280 с

од њих на извештајан начин постаје надређена целини. Зато наслове ова ауторка види као значајну компоненту сваког текста, јер они пре свега треба да пруже сажету информацију о садржају текста, па тиме остварују референцијалну функцију у њему.

Осим тога, наслови треба и да привуку пажњу реципијента, тако да имају и конотативну функцију, а с обзиром на то да исказују посебност текста који најављују, наслови се ангажују и у експресивној функцији. Чак и одсуство наслова М. Катнић Бакаршић посматра као јаку позицију текста, јер је онда реч о минус-поступку, који упућује на конотативна значења.

Још је Ирена Грицкат указивала на улогу наслова и видела њихов смисао у етикетирању и информисању о самом тексту. Наслов и његов предмет, према њеним речима, стоје у неком односу таутологије, тј. наслов суфлира садржину предмета, а неретко служи и да привуче читаоачеву пажњу на текст који представља (Грицкат 1966: 77).

За Весну Половину наслов је семантичко језгро дела, „prvi međaš i spoj između mentalne strukture jednog dela i čitaoca i glavni indikator o značenju dela“ (Половина 1999: 225). Наслове уметничких дела ауторка издваја због њихове метафоричности и конотативности. Да би се наслов дела разумео, мора се прочитати читаво дело, јер веза која постоји између наслова и текста дела, мора на крају „da pokrije čitavu sadržinu i da ima simboličko značenje tog dela“ (Половина 1999: 226).

Наслове у погледу стилске вредности у тексту проучава и Хаснија Муратагић-Туна у чланку „Лингвостилистичка анализа наслова књижевног опуса Ћамила Сијарића“. Она наслове види као релативно самосталне у односу на текст дела, а „имају функцију да наговјесте садржај, односно да заинтересирају, заголицају, да привуку пажњу посебно савремене читалачке публике“ (Муратагић-Туна 2010: 342).

Муратагић-Туна привлачност наслова правда пре свега употребом различитих средстава: семантичких, акустичких, графичких, синтаксичких, али пре свега њиховим комбиновањем.

### 3.2.1. Структура наслова Симовићевих драма

Све четири Симовићеве драме: „Хасангиница“, „Бој на Косову“, „Чудо у Шаргану“ и „Путујуће позориште Шопаловић“ – представљају супстантиве, односно супстантивне синтагме.

Само је наслов „Хасангиница“ једнокомпонентан, а представља именовање главне јунакиње, и то преко имена њеног мужа, чиме се истиче њена потчињеност и припадност мужу. Ни у тексту драме, па ни у дијалозима које јунакиња води са мајком и братом, она неће бити другачије именована. Остали наслови су вишекомпонентни, у њиховом средишту је супстантивна реч – бој, чудо, позориште.

Овакви наслови имају чисто референцијалну функцију, тј. обавештавају нас о главној теми драме и најчешће су лишени експресивности. Наслови „Бој на Косову“ и „Чудо у Шаргану“ структурно су подударни, јер се њима номинализује догађај и место у којем се радња одвија. Наслови „Хасангиница“ и „Бој на Косову“, захваљујући контексту који нам је познат из народне књижевности, јасно указују на садржину дела које насловљавају.

Занимљиво је то што Симовић делове драме не означава као чинове, већ као слике. Према речима Миљивоја Солара (2005: 239)<sup>6</sup> „svaka drama mora biti podijeljena na neke dijelove, od kojih su neki uvodni, neki središnji, a neki završni. Izraz toga je i formalna podjela drame na č i n o v e, s l i k e i p r i z o r e odnosno s c e n e. Takva podjela

<sup>6</sup> У питању је књига *Teorija književnosti*, XX izdanje, Školska knjiga, 2005. godina.



omogućuje da se radnja drame lakše organizira, ali ne mora nužno postojati istovjetnost između bitnih dijelova drame i činova ili slika. Vještina dramskog autora upravo je u tome da te formalne dijelove drame, činove, slike i prizore, tako rasporedi da oni odgovaraju unutarnjem smislu djela i razvoju cjelovite radnje prema načelu raznolikosti u jedinstvu. Kompozicija pri tome, dakako ovisi i o svim ostalim strukturnim elementima drame, a odgovara prirodno i onoj dramskoj vrsti kojoj pojedino djelo dramske književnosti pripada“.

У „Реčнику књижевних термина“ под термином *чин* подразумева се „део драме, који представља извесну тематску и драматуршку целину. Чин се може делити на мање јединице: scene, појаве итд.“ (1986: 104). А под термином *сцена* дефинише се и термин *слика* као „најманја фабларно-тематска јединица у развоју драме“ (1986: 700).

Избегавањем насловљавања већих тематских целина термином *чин*, Симовић истиче мање тематске целине, које се нижу убрзано једна за другом, а насловљене су термином *слика*. Симовић тиме даје значај свакој слици понаособ у одвијању пет основних етапа (експозиција, заплет, кулминација, перипетија и расплет) у развоју драмске радње, а нарочито доприноси развоју макротеме и микротема.

### 3.2.2. Наслови слика у драми „Хасанагиница“

Хасанагиница је главна јунакиња и народне баладе и ове драме, па је драмски писац очигледно желео да истакне интертекстуалну везу међу овим делима већ самим насловом. Дакле, овде се ова именица не ставља само у интеракцију с текстом драме, већ и са делом насталим у далекој прошлости, чиме се постиже издизање овог имена на универзални план садржаја, па је тако асоцијација на ово име трагична судбина једне жене у патријархалном друштву.

Наслови слика у Хасанагиници заснивају се на именичким синатагма којима се номинализује простор одвијања радње:

#### Први део

I слика Војна болница у планини

II слика Хасанагина кућа

III слика Логор пред Хасанагином кућом

IV слика Кућа Бега Пинторовића

#### Други део

I слика Кућа Бега Пинторовића

II слика Хасанагина кућа

III слика Кућа Пинторовића. Башта.

IV слика Пред Хасанагином кућом

Једино је трећа слика другог дела насловљена двома номинативним реченицама (*Кућа Пинторовића. Башта*) при чему друга номинативна реченица прецизира где се одвија радња. Локалитет који доминира јесте *Хасанагина кућа*, која је основна локација, поприште на коме се драма одвија. Међутим апелатив *кућа* присутан је и као центар именичких синтагми четврте слике првог дела, али и прве слике другог дела ове драме, као и центар поменутог наслова, номинативног исказа, треће слике другог дела. Интересантно је да се уместо апелатива *кућа* не помиње апелатив *дом*, макар у сликама које означавају родну Хасангиничину кућу, кућу Пинторовића. Можда се то може оправдати недостатком тоpline који Хасангиница осећа у вези са обема кућама, што ће се читањем драмског текста јасно и уочити.

### 3.2.3. Наслови слика у драми „Чудо у Шаргану“

У овој драми слике нису посебно насловљене, већ су само означене редним бројем (прва слика, друга слика итд.). О овом минус-поступку се може говорити као о пишевој намери да наговори читаоца да прочита читав текст без икакве најаве о догађањима или о главним ликовима драме. И овакво именовање слика у драми постаје маркантно, јер референцијална функција бива препуштена само дидаскалијама и дијалозима међу ликовима.

### 3.2.4. Наслови слика у драми „Путујуће позориште Шопаловић“

У структури наслова ове драме доминирају именичке синтагме, чији центар чине девербативне именице:

Први део

I слика Хапшење глумаца на ракијској пијаци у Ужицу

II слика Саслушавање глумаца у предстојништву полиције

III слика Свађа у Ацића дворишту

IV слика Печена бундева на храстовом столу под липом или проба Шилерових

„Разбојника“

Међуигра

Други део

V слика Забрана представе

VI слика Дропчеви трагови

Међуигра

VII слика Видова трава или шишање Софије

VIII слика Наставак седме

IX слика Изношење лешева

X слика Одлазак глумаца

У именицама девербативног порекла кондензован је садржај слике (*хапшење, саслушање, забрана, шишање, изношење, одлазак*). Рекцијске допуне ових именица откривају лица која трпе дате радње (у улози пацијенса), која су уједно и главни актери драме (*хапшење глумаца, саслушавање глумаца, одлазак глумаца, шишање Софије*), или се пак допуна тиче глумачких активности (*забрана представе, проба Шилерових Разбојника*). Прва два наслова осим тога садрже и податак где се сцена одвија (*на Ракијској пијаци у Ужицу/ у предстојништву полиције*).

Четврта слика првог дела и седма слика другог дела имају двоструки наслов представљен раставном синтагмом са везником *или*: *Печена бундева на храстовом столу под липом или проба Шилерових „Разбојника“*; *Видова трава или шишање Софије*. У оба случаја други део синтагме има референцијалну функцију, тј. упућује на стварни садржај слике, док први део наслова, у чијем средишту се налази реквизит који ће се користити на сцени има експресивну функцију.

У оба случаја раставни везник *или* у ствари представља слику подељену на два дела. Наслов *Печена бундева на храстовом столу под липом или проба Шилерових „Разбојника“* указује на јасно подељена дешавања у тој слици, међутим, читајући дату

слику, увиђа се да се прво дешава проба, а затим послужење печеном бундевом, чиме се прекида проба, а отпочиње разговор глумаца и љубазне домаћице Симке. Печена бундева се у том делу текста износи на сцену као реквизит, а домаћица је назива и њеним синонимом тиква.

Други наслов *Видова трава или шишање Софије* дели дату слику опет на два дела, на Софијину игру живота и смрти са својим предатором Дропцем и на њено страдање кроз одсецање косе, а егзекутори ће бити незадовољне жене и пијани Благоје. *Видова трава* дата је као симбол спаса младе глумице, али и симбол буђења савести крволочног Дропца, чиме доживљава преображај. И *видова трава* и *печена бундева* се понављају у поменутих двома сликама неколико пута чиме постају конектори који повезују текст у датим сликама. Обе ове синтагме означавају спас у датом часу драме за њене виновнике, печена бундева је једина храна гладним глумцима, а видова трава продужава живот младој глумици.

Евидентно је да су у насловима именована лица или предмети који трпе радњу, али не и агенси, који се или подразумевају или њихово именовање није комуникативно релевантно. У том погледу је врло индикативан наслов треће слике првог дела, у чијем се средишту налази именица *свађа*, чији актери нису именовани, али је именовано место на коме се свађа одвија. Међутим, у овој најобимној слици у драми, уочавају се две свађе, у којима је главни актер праља Гина као најконфликтнија личност драме. У више наврата она се свађа са својим пијаним супругом Благојем, а истиче се и свађа са глумицом Јелисаветом.

Једини наслов који и својом структуром и својом функцијом одудара од осталих наслова слика јесте наслов *Дропчеви трагови*, исказан именичком синтагмом којом је именован посесор и његов посесум, а тиме је и најављено и лице које је тема дате сцене, али и једино лице које у драми доживљава преображај.

### 3.2.5. Наслови слика у драми „Бој на Косову“

Одсуство глагола приметно је у већини наслова слика драме „Бој на Косову“, док се трећина наслова јавља у виду зависносложених реченица:

Први део

I Пут на Косово

II Одбивши захтеве султана Мурата кнез Лазар се спрема да на Косову дочека турску војску

III Расправа о сребрном динару на пијаци крај Porta dei sussteri у Новом Брду

IV Medicus et cyrorgico et barberius de Presarin

V Појава призренског динара

VI Сцена пуна необичних сусрета и разговора, која се завршава сном у ком се мимоилазе чамац пун риба и лађа пуна лубеница

VII Кнежева вечера, која се претвара у велику шаховску партију Вука Бранковића

VIII Читање призренског динара

IX Песма војника из Новог Брда

Други део

I Песма војника из Поморавља и Подриња

II Молитва светим ратницима

III Султан Мурат, уочи битке, својим синовима даје паметан савет, који један од њих касније неће послушати

IV Бој у коме се води неколико различитих битака

V Епилог или турски динар

Иако сâм наслов драме структурно подсећа на наслов „Чудо у Шаргану“, наслови слика у драми „Бој на Косову“ одударају од остатка Симовићевог драмског опуса.

Као што је наглашено, један део наслова има форму реченице, и то углавном зависносложене реченице:

*Одбивши захтеве султана Мурата кнез Лазар се спрема да на Косову дочека турску војску*

*Сцена пуна необичних сусрета и разговора, која се завршава сном у ком се мимолазе чамац пун риба и лађа пуна лубеница*

*Кнежева вечера, која се претвара у велику шаховску партију Вука Бранковића*

*Султан Мурат, уочи битке, својим синовима даје паметан савет, који један од њих касније неће послушати*

*Бој у коме се води неколико различитих битака.*

Наслови имају првенствено референцијалну функцију, у чему се посебно издваја први од њих, чија је функција да на сажет начин искаже садржај слике. Остали наслови наговештавају да ће садржај слике донети изненађења. Занимљиви су симболи који чине део наслова шесте и седме слике првог дела драме (*чамац пун риба и лађа пуна лубеница / шаховска партија Вука Бранковића*). Првим се у односној реченици најављује жеља војника да утоли глад пред бој, а другим се, такође у односној реченици, указује на манипулативну моћ Вука Бранковића, који ће мирну кнежеву вечеру преобратити у сукоб међу властелом, а нарочито изазвати сумњу код кнеза у намере Милоша Обилића. Овакви наслови сами по себи не приказују јасно садржај дела, већ бивају протумачени тек у интеракцији са текстом слике коју именују.

Остали наслови имају форму именичке синтагме, у чијем се средишту најчешће налази или глаголска именица (*Расправа о сребрном динару на пијаци крај Porta dei sussteri у Новом Брду; Појава призренског динара, Читање призренског динара*) или пак именица која је у вези са глаголом (*Пут на Косово, Песма војника из Новог Брда, Песма војника из Поморавља и Подриња*). У наслову трију слика у средишту су догађаји у вези са Лазаревим сребрним динаром (у трећој слици), а наредне две су (пета и осма слика) у вези са призренским, тј. Вуковим динаром (*Расправа о сребрном динару на пијаци крај Porta dei sussteri у Новом Брду/ Појава призренског динара/ Читање призренског динара*), док наслов завршне слике, исказан раставном синтагмом (*Епилог или турски динар*), премешта фокус на турски динар.

След ових наслова постаће јасан тек увидом у текст најављених слика, који приказује променљивост динара у вези са политичком ситуацијом у неколико дана пред бој и након боја. Сребрни, Лазарев, динар бележи пад у грамажи, самим тим и у вредности уочи самог боја. А појава призренског, Вуковог динара, указује да је вредност сребрног Лазаревог динара нагло пала, а динар само са Вуковим именом указује на Вукову претензију да преузме власт.

Занимљиво је да у три од четири наведене слике о динару говоре споредни ликови: Рибарица, Пиљарица, Парамунац, Велисава и др. који тргују тим новцем. Последња слика са раставном синтагмом (*Епилог или турски динар*) говори јасно о крају, епилогу, Боја на Косову, а то је победа Турака, што ће се у тексту потврдити када се на пијаци у Новом Брду више не прима ни Лазарев, ни Вуков динар већ турска акча.

Сасвим издвојен од осталих наслова у драми стоји наслов четврте слике првог дела исказан латинским језиком – *Medicus et cyorgico et barberius de Presarin* – што у преводу значи: Лекар, хирург и берберин из Призрена. Овај наслов јасно указује на занимање једног контроверзног лика, Богоја. Богоје ће се у овој слици представити као народни лекар српске војске, што ће из личног искуства потврдити и Милош Обилић. Међутим, бежећи пред прогонством Вукових ухода, Богоје ће постати хећим и муслиман Мустафа у четвртој слици другог дела. Занимљиво је да и овој слици Мустафа, некадашњи Богоје, своју судбину открива опет Обилићу, али сад у турском табору.

### 3.2.6. Закључак о структури наслова

Наслове свих четирију драма одликује одсуство глагола. Њих, као и наслове већине слика најчешће чине именичке синтагме које као такве имају референцијалну функцију, јер најављују садржај дела текста који именују.

Наслови „Хасанагиница“ и „Бој на Косову“ доводе се оправдано у интертекстуалну везу с делима народне књижевности, те захваљујући контексту, призивају и откривају главне теме ових двеју драма.

Сви наслови у драми „Хасанагиница“ сачињени су од именичких синтагми којима се номинализује простор, при чему је у центру тих синтагми најчешће апелатив кућа у његовом денотативном значењу.

Наслови слика у драми „Путујуће позориште Шопаловић“ структурно представљају супстантивне синтагме, са девербативном именицом у центру. Таквом именицом се кондензује садржај слике, а њене рексијске допуне откривају лица која трпе дате радње. Неретко наслови садрже и податак где се сцена одвија. Најзанимљивији за анализу су наслови са раставним везником *или* који дели садржај слике на два догађаја, а именичке синтагме којим почињу представљају симболе који се понављају кроз текст драме.

Структурно најразвијеније и најразноврсније наслове има драма „Бој на Косову“, јер се у њима јављају, поред именичких синтагми, и наслови у виду зависносложених реченица. Поред наслова симбола, занимљиво је понављање речи *динар* у чак четири наслова слика, којом писац добро повезује текст и која постаје једна од кључних речи знатног дела драме.

О структури наслова драме „Чудо у Шаргану“ не може се говорити, јер слике у њој нису посебно насловљене. Мада, и као такве, неименоване слике, чине се маркантним управо због минус-покупка и намере писца да привуче читаоца да до краја прочита текст. Оваквим поступком занемарена је референцијална функција наслова, која је очигледно препуштена дијалогу и дидаскалијама ове драме.

Имајући увид у све наслове ових драма и њихових слика, може се закључити да је њима углавном испуњена главна функција која им је додељена, а то је референцијална функција и да оне својом структуром обухватају садржај дела драме који представљају. Симовић то постиже понављањем одређених језичких јединица, како у насловима, тако и у тексту драме, што доприноси и кохеренцији текста. Ова својеврсна чворишта текста, својом позицијом и јасном структуром којом испуњавају свој задатак, а то је да на неки начин суфлирају садржај текста, заиста представљају једну од јаких позиција ових драма.

### 3.3. Појмови макротема и микротема

У уводном делу овог поглавља најављено је бављење појмом тема на два начина, као о оном што се говори, тј. као пропозиција која резимира текст и као термин који се односи на актуално рашчлањивање реченице.

Дакле, следећи Макарово виђење *теме текста*, коју дефинише као садржај који се организује глобално, хијерархијски, односно *теме појединачног исказа* у дискурсу, која је условљена линеарним распоредом информација, ово и наредно потпоглавље организоваће се као анализа *макротеме* и *микротема*, односно анализа *тематске прогресије*, тј. анализа *теме* и *реме*.

Микротеме се традиционално поистовећују са мотивима. Некада више микротема изграђује један мотив, а некада више мотива изграђују једну тему.

Теме се разликују међу собом по важности, па постоји главна тема, макротема, и споредне теме, микротеме, које су обухваћене главном темом и могу се извести из ње.

Односом главне и споредних тема бавио се и Сергеј Балухати, совјетски теоретичар књижевности, у свом чланку *Проблеми драмске анализе*<sup>7</sup> још 1927. године. Његово виђење овог суодноса се поклапа са најсавременијим лингвистичким радовима о овој теми. Балухати је сматрао да „једна основна, свеобухватна, синтетична тема, као основни задатак драмског писца, организује низове појединачних „малих“ тема, обухваћених оквирима комада“ (1981: 45). Аутор композицију у драми види као поредак низања тих малих тема, које у драми не живе изоловано, већ су у неком односу према „великој“, основној теми. Он ту основну тему драмског комада види као резултат сабирања, али и сажимања свих малих тема. Балухати закључује да драмски писац гради ту основну тему „од читавог низа исказа, експресија поступака и заплета лица, повезаних са животном и психолошком позадином“ (1981: 48 – 49).

Зрињка Гловацки-Бернарди (2004: 49) тему неког текста одређује као „*jezgro sadržaja tog teksta, a sadržajem teksta se označava slijed misli koji se odnosi na jedan ili više predmeta*“. Ауторка однос главне и споредних тема темељи на двама начелима: на начелу извођења и начелу компатибилности. „*Prvo načelo kazuje da se glavnom temom smatra ona tema iz koje se mogu izvesti ostale teme. Načelo kompatibilnosti počiva na pretpostavci da se tema i komunikativna funkcija u određenoj mjeri uvjetuju*“ (2004: 49). Гловацки-Бернарди (2004: 49) зато тврди да је главна она тема која је најближа функцији текста установљеној прагматичком анализом.

Да кохерентни низ реченица сам по себи још не чини текст истиче Шрот (2007: 268). Он тврди да текст настаје онда када има своју тематску структуру, тј. тему. Он тему чак „назива и глобалним значењем неког текста“.

Макротема се, дакле, може схватити као главна, надређена, хиперодринирана тема која се развија кроз више микротема, при чему микротема није у исто време тема појединачног исказа.

#### 3.3.1. Макротема и микротема у драми „Хасанагиница“

На основу самог наслова „Хасанагинице“, доводећи је у контекст са најлепшом српском народном баладом, може се с разлогом тврдити да је макротема ове драме потчињеност жене мужу, брату и друштву.

Анализом текста ове драме откривамо њену слојевитост која нас води ка тачније дефинисаној макротематској дела, а то је *окрутност Хасанаге према својој жени, Хасанагиници*, али и целог тадашњег патријархалног друштва према жени уопште.

---

<sup>7</sup> У раду се користи превод Мирјане Миоциновић која је овај рад уврстила у књигу *Модерна теорија драме* 1981. године.

Да је *окрутност мушког рода према женском роду* главна тема, тј. макротема овог текста, али и карактерна особина једног од два главна јунака ове драме, Хасанаге, увиђа се већ у првим исказима његових изреволтираних аскера, који отварају овај текст, користећи елипсу, полисидент, кумулацију објеката, као и репетицију појединих делова исказа, чиме га стилистички појачавају.

Суљо:

*И овог агу, и шејтана,  
и овакву службу!  
И овакав живот,  
и зостављање!  
Не вреди да пожелиш,  
ако он није пожелео!  
Не вреди да кажеш,  
ако он није казао!*

Хусо:

И баш најурио?

Суљо:

Ма као кокоши! (X: 13)<sup>8</sup>

Увођењем аскера и њихове теме, Симовић ствара напетост у драми, али и припрема нас за појаву главне теме, мада то не чини претераним померањем фокуса с главне радње, већ јој као микротема само доприноси мањом дигресијом.

Макротема *окрутност Хасанаге према својој жени Хасанагиници* враћа се у другој слици ове драме, увођењем Хасанагинице у драму и то у њеном разговору, прво, са Хасанагиним подаником Јусуфом, где јој он преноси Хасанагину одлуку о њиховом браку, и друго, у разговору са својим братом бегом Пинторовићем.

Хасанагиница:

Шта сад да радим?  
Зашто да оставим своје дете?  
Зато што је тако рекао Хасанага?  
А због чега је тако рекао?  
Да је бар имао разлога,  
разлога макар каквог,  
разлога макар ко око прста конца...  
Зар само толико: Хасанага је рекао,  
и то је све?  
То је и оптужба, и пресуда и закон?

Следећа микротема којом се успорава радња драме је *жеља Јусуфова да одбрани Хасанагу* и оправда тешким бојевима који су иза њега:

Хасанагу су исцрпили последњи бојеви.

Јављали смо о победама,

А и јесу биле победе,

Али такве да их што пре заборавиш.

Много крви, много мртвих и рањених. (X: 34)

.....

<sup>8</sup> Примери корпуса, који су одабрани за анализу, у раду ће бити означени скраћеницама наслова драма из којих су узети: X („Хасанагиница“), БК („Бој На Косову“), ЧШ („Чудо у Шаргану“), ППШ („Путујуће позориште Шопаловић“).

Ага је постао много нервозан,  
Зачас прасне, не уме да се савлада,  
Понаша се непромишљено... (X: 35)

У тренутку неосетљивости брата бега Пинторовића према сестри, свекрва и снаја стају у одбрану сина и мужа, Хасанаге, па се у овом делу друге сцене траје поменути микротема овог текста, а то је *покушај одбране и оправдања Хасанагине одлуке*, након тешког пута који је прешао од сиротиње до титуле аге.

Мајка Хасанагина:  
И Хасанаги се треба смилovati,  
Ако се помео није ниодчег помео.  
Њему је увек морало бити најтеже.  
Хасанага је гушио побуне,  
још ће се причати у коликој *крви*.

Хасанагиница:  
Знам ја какве сам рукаве прала!

Мајка Хасанагина:  
Што нико није морао, он је морао,  
*Крв* коју теби не би понудили.  
Он је морао да прима као почаст!

Хасанагиница:  
А *крв* се враћа... (X: 38)

Монологизацијом дијалога, тј. повезаношћу исказа снаје и свекрве, стиче се утисак да је у питању монолог једног говорног лица, а све то писац постиже понављањем лексеме *крв* чак три пута.

И последњи покушај мајке Хасанагине да оправда сина тиранина Симовић слика својим карактеристичним поступком понављања реторичког питања на самом почетку обраћања:

Мајка Хасанагина:  
*Ко би од ага чекао седам година  
да му се роди првенац?  
Ко би стрепео седам година  
да л ће му жена уопште родити?*  
А Хасанага је, видиш, чекао.  
Није ти тешко да погодиш зашто.  
И сад када је дочекао радост,  
види шта чини!  
Значи да је пометен, да не расуђује,  
да му је у главу ударила крв,  
и да му треба помоћи.  
То је *лудило*, беже,  
а у *лудилу* нема намере! (X: 40)

Занимљива је и стилска фигура мезофора, која служи мајчином коначном закључку шта је обузелo њеног сина па чини нељудски чин и одваја мајку од детета:

То је *лудило*, беже,  
а у *лудилу* нема намере!

Након неуспелог убеђивања да је Хасанага *пометен*, Хасанагиница постаје свесна своје судбине коју представља нагомилавањем антонима *одмоташ/ замоташ, узмеш/ оставиш, започнеш/ опараш/ препочнеш*. Понављањем речи *ловача* у свом



монологи, она уводи нову подтему ове драме а то је *сажалење себе и свесност ситуације у којој је:*

Хасанагиница:  
Ставиш ме овде, ставиш онде, преместиш,  
Одмоташ,  
Замоташ,  
Узмеш, оставиш,  
Започнеш, па опараш, па препочнеш...  
Хоћемо ли од тебе тестију, *иловачо*,  
Или ћемо ћасу, *иловачо*, или саксију,  
Или окарину,  
Или лонац?  
*Иловача* бар нема језика...

Трећа слика је испреплетана трима микротемама: новоуведеном микротемом *хвалисања аскера Суља Ахмеду*, уведена као дигресија, и два микротемама насталим директно из главне теме: *Јусуфов страх за Хасанагин положај* и *Хасанагино јуначење*.

Прва наведена микротема и нема нарочито везе са главном темом дела, али доприноси мирнијем тону драме, јер обилује хумором нападаених аскера, али и најављује кулминацију дела.

Хусо:  
И јес ми разговор?  
Има ли Шемса три сисе, или две!  
Крупно питање!  
Наћи ћу ти једну и са дванаест,  
само је малко глибава,  
а требаће ти пара и за кукуруз! (X: 50)

Након веселог тона, Симовић се враћа главној теми дела, али је дели на две подтеме, на *Хасанагину убеђеност да је у праву, дакле јуначење*, и *Јусуфов глас разума који покушава да га убеди у неисправност те одлуке и бојазан због могућих последица*.

Хасанага:  
Док ја нисам узео војску у руке,  
На шта је кажи ова крајина личила?  
Разбојништва, пљачке и паљевине,  
Отимачина силовање, убијање,  
Побуне, сиромаштина,  
Нису се скупљали порези...  
.....  
А ко је успео да заведе ред? (X: 57)

Јусуф:  
Ништа није опасно као успех.  
Поготово тамо, где нико није успео.  
Кажем ти, ако вратиш Хасанагиницу,  
Од много чега ћеш бити миран и сигуран.

Хасанага:  
А шта би ти тео?  
Да се пресамитим:  
„Извинте, погрешио сам,  
Јео сам бунике, био сам луд,  
Опростите, нећу више никад...  
.....

Не долази у обзир!  
Јусуф:  
Предочио сам шта би могао бег.  
Хасанага:  
За њега ја имам адут у рукаву!  
Да га адутирам какао ми падне на памет! (X: 58)

Завршна четврта сцена првог дела ове драме полако уводи идеју о постојању још једне теме *удаја Хасангинице*, која је настала као последица макротеме, па оне стоје у узрочно-последичној вези, коју најављују три микротеме: *Хасанагиничин бег у веру, мисао о Алаху*, затим *најава удаје Хасанагинице за имотског кадију и њено противљење, а срећа њеног брата и мајке*.

Радња драме се од ове сцене креће убрзаним интензитетом, па се и ове три микротеме убрзано смењују и најављују други, кулминативни део драме.

Хасанагиница:  
Ја сам се овде у Алаху смирила.

Мајка: У Алаху?

Хасанагиница:  
Одједном ми се одасвуд указује.  
Осећам га у води,  
У мирису кадуље, у укусу бадема,  
У чешљу кад се чешљам,  
У маслини, у коњу,  
У црвеном и плавом концу, кад везем... (63)

Увођење нове микротеме, коју можемо кратко насловити *имотски кадија*, доноси нови поглед на овај текст, а и нову микротему која се из ње рађа, а све на основу дијалога између бега Пинторовића и Хасанагинице који открива историју односа имотског кадије и куће Пинторовића, која ће помоћи у разумевању расплета ове драме.

Да је имотски кадија некадашњи просац Хасанагинице говоре реплике чланова породице Пинторовић.

Хасанагиница:  
Ко долази?

Бег Пинторовић:  
Имотски кадија!  
Хасанагиница:  
Шта кажеш?  
.....  
Имотски кадија?  
Он, после седам година?

Мајка Пинторовића:  
Хвала Алаху!  
.....  
Када те је просио Хасанага,  
ти си хтела за кадију!  
Алах зна када је чему време! (66)

Хасанагиница:  
Хтела за кадију...

А ти рачунао, рачунао,  
па израчунао Хасанагу!  
Противила се, плакала, одбијала,  
молила, није вредело!(67)

На самом крају првог дела ове драме, затварачку функцију добија лексема *мрак*, као рефрен у Хасанагицином монологу, заједно са именичком синтагмом *твоја глава* у значењу *твој живот*.

Стилогеност у том монологу писац постиже и синонимијом лица *твоја/ моја глава*:

Хасанагиница:  
Не светли ништа ни у кући,  
не светли ни на сокаку.  
Неко с неким о твојој судбини  
разговара  
у мраку.

Узалуд чекаш, дигавши  
очајно лице из шака.  
Не виде им се ни лица, ни имена,  
ни речи им се не чују  
од мрака.

Немаш појма шта се дешава,  
Ти ниси у том колу;  
а то је твоја глава  
међу њима  
на столу.

Не знаш да л ће ти главу на пањ,  
ил ће те с лађе, у цаку.

Ти знаш само толико,  
Да се то ради  
у мраку.

Одмиче ноћ, а ти чекаш  
Дати се пресуда јави.  
Тебе не зову на разговор  
а суде  
о твојој глави.

Црне у довратку чекају те чалме,  
црне рукавице претресају ти стан.  
Нико ти неће рећи зашто мораш  
да дигнеш косу и наслониш образ  
на пањ.

Соба се дими од кафа и од лула.  
Твоја глава, ил рука, шта је сад пало на вагу?  
Не знаш, не видиш, не чујеш,  
Све се то ради  
у мраку. (X: 72-73)

У другом делу прва слика отпочиње темом *свадбе*, која се пре свега истиче непоштовањем саговорника, у овом случају мајке Пинторовића и Хасанагинице. Исказ мајке Пинторовића обојен акумулацијом доприноси повећању тензије у Хасанагиници која занимљивим избором лексеме *иловача*, као синонимом њеног бивствовања на овом свету, најављује крај свог живота и стапање са том иловачом.

Мајка Пинторовића:

.....

А где су јело и пиће,  
па мешење, па кување, па набавке,  
па колко сватова,  
па где ће ко да спава,  
па хаљине за невесту... (X: 79)

Хасанагиница:

Иловачу ископаш, поквасиш,  
не питаш је шта ћеш од ње да месиш...  
почнеш једно, па се предомислиш,  
па друго, па се опет предомислиш  
па треће,  
а иловача на све пристаје. (X: 79)

Тема свадбе је присутна и на двору Хасанаге и Јусуфа који разматрају Хасанагинин захтев да види дете. *Окрутност* као макротема се и кроз ову реплику Хасанагину истиче:

Морам ти признати да сам искрено запањен.

Она је овде

манифестовала велику неосетљивост.

И као мајка и као супруга.

А сад, одједном, постала осећајна...

Немо се љутити,

али то ми изгледа врло чудно.

Не одговара ни њеном менталитету. (X: 95)

О окрутности Хасанагиној према Хасанагиници сазнајемо и из њене реплике упућене мајци:

Код Хасанаге је било страшно.

Ко да сам му војник а не жена.

Ни сунца ни месеца.

Уживао је да ме мучи,

да га се гадим.

Намерно није хтео да се купа.

А љубоморан, љубоморан...

Није ме теби пуштао ни кад си болесна...

Кад си пред порођај послала Сеаду,

да ми се нађе,

скинуо је до гола,

да провери да није случајно мушко,

а ја пред порођајем...

Па како, после свега тога,

да му дођем у планину?

Растргао би ме на комаде! (X: 105-106)

.....

Микротема *страха* уведена Хасанагиничиним исказом, завршава се мишљу о мраку која опседа и бега Пинторовића док седи сам, па лексема *мрак* и овде добија затварачку улогу.

Сви су отишли на спавање...  
Не морам више ниским да разговарам,  
никог да гледам, да трпим, да надмудрујем!  
Не морам да будем ни брат, ни бег, ни поданик,  
ни довитљив, ни разуман, ни јак!  
Све ми је конопце с руку одрешо  
.....  
*мрак!*

Ноћу нема ни мене, ни Хасан аге!  
Је ли Хасанага Хасанага и кад спава?  
Је ли Пинторовић Пинторовићева маска?

Свако у св ом буцаку,  
свукли смо одела, изули ципеле,  
дунули у свећу, легли, изашли у врт,  
и одмарамо се од својих лица,  
.....  
у *мраку*. (X: 109-110)

Тема *свадбе* се протеже и кроз четврту, последњу слику коју започињу аскери баш као и прву. Чекајући да сватови сврате, чуде се што уз Хасанагиницу не виде младожењу:

Суљо:  
Нема ја шта да мислим, видео сам.  
Уз Хасанагиницу  
иде зеленко без коњаника.  
Истина, богато окићен,  
узде, узенгије, јабука, све у срми,  
види се да је зеленко кадијин,  
али кадије нема!  
Празно седло. (X: 113)

Њихов хумор је опет присутан да би се припремила кулминација драме, па се кратком дигресијом опет успорава радња драме:

Ахмед:  
.....  
Шта мислиш,  
дал ће ово одело да нам скидају?

Хусо:  
Јок, оставиће га тако на теби  
да такав идеш пред одбашиницу!

Суљо:  
Биће боље да га пошаљу у жито.

Хусо:  
А што у жито?

Суљо:  
Такав какав је- за вране страх и трепет! (115)

Приближавање кулминацији драме се одвија смењивањем микротема, с једне стране, *Хасанагичине чежње и сете за бившим животом, Бегове љутње и нестрпљења*, с друге, и *Хасанагине константне окрутности* којом сада сада покрива покајање, с треће стране:

Хасанага:

Ни за мужем, па ево ни за дететом!  
Клечи над колевком, као оће да заплаче!  
Ајде, исцеди бар једну! Реда ради!  
Кани, мајку му, немо се брукати!  
Људи те гледају!

Мајка Хасанагина:

Хасанаго, будало, она је мртва.

Хасанага:

Ефендијо... Нека, сам ћу... Остави...  
Све што пожелим, све ми постане казна.  
Кад је дотакнем, ко да је гуја дотакла...  
Приђем, она устукне...  
Пред тим страхом изгубиш и вољу и снагу...  
Ето зашто је ага стално ратовао...  
Беснео на другим женама...  
Седам ме година питају шта је са децом...  
Побеснео сам, напио се ко свиња,  
запењен грунуо у њене одаје,  
тако је до тога дошло...  
Тако је мени колевка кућу напунила...  
Првенац, после седам година...  
Самовољник, силник, отеро жену...  
А отеро је да се пред њом не стиди.  
.....  
Први пут да је пољубим,  
а да не склони главу.

Аскери Суљо и Муса монологизацијом дијалога приводе драму крају. Затварају је са Ахмедом, баш како су је и отворили, а све у сврху ублажавања трагичног расплета радње драме. Ахмед доноси информацију која разјашњава читаву енигму постојања и просидбе Имотског кадије.

Суљо:

Ето ти сад.

Муса:

А ја све време  
мислио да је нека политика...

Хусо:

Човече, онаква жена!

Муса:

Да није умрла, нико јој не би веровао. (X: 126)

Ахмед:

Сад тек почиње да се свадбује.  
Немој да ме питаш где.

Муса:  
Што ти будала нађе време за шалу...

Ахмед:  
А ко ти каже да се шалим?  
Не зна бег ко му је сестру испросио...  
Да си ти жив и здрав,  
Имотски ти је кадија  
умро још давно, пре седам година!  
Био сам тада гробар у Имотском,  
Ја сам га лично спустио конопцем  
и закопо!

Кажу, умро од неке љубави... (X: 127)

У овој драми се примећује добра повезаност микротема са макротемом, јер макротему, коју смо дефинисали као *окрутност Хасанагину*, можемо посматрати као узрок, а већину микротема као њену последицу. Главни ликови својим микротемама не успоравају ток главне радње, већ је, напротив, прате и доприносе динамичности текста.

Аскери су ту, како смо већ навели, да својом дигресијом од главне радње покушају да је успоре и одложе њену кулминацију.

### 3.3.2. Макротема и микротеме у драми „Бој на Косову“

Када посматрамо ову драму са аспекта проучавања макротеме и микротема, сам наслов дела, као и код „Хасанагинице“, погрешно наводи да је главна, тј. макротема овог дела Бој на Косову.

Бој на Косову као догађај јавља се као преокрет, перипетија, као тек четврта фаза у развоју драмске радње. Макротема ове драме су *неслога, сукоб и пропаст српске властеле услед жеље за заузимањем трона*, а њој претходи неколико мањих, микротема, почев од Лазаревог увиђања *неминовности сукоба Срба и Турака*, па преко разговора Рибарице и њених купаца и *најаве промена у читавој Србији*, а које се пре боја осећају, затим *тајно ковање Вуковог призренског динара*, до наизглед небитног *сусрета Обилића и Богоја*, надрилекара, који ће се касније на турској територији приказати као потурица Мустафа.

Све оне воде до кулминације, највишег степена драме, а то је *кнежева вечера и покушај Вука Бранковића да изазове сумњу код кнеза Лазара у верност Милоша Обилића српској војсци*.

Позивајући се на цара Душана, и просперитет Србије за време његове владавине, кнез Лазар говори патријарху српском Спиридону:

Мислиш да ја не знам чиме располажем?  
Да не знам да нисам цар Стефан Душан Силни?  
Да не знам да немам деспота Јована Оливера?  
Да не знам да немам државу на три мора?  
Али кад погледаш између чега бираш:  
да живиш: трпећи Муратову чизму,  
служећи Турке, ратујући за Турке,  
дајући жито Турцима, земљу Турцима,  
децу Турцима,  
или да умреш бранећи све то од Турака,  
шта би ти то изабрао, кажи, када би бирао? (БК: 139)

Да је *неслога српске властеле* главна тема ове драме говоре и речи кнегиње Милице:

Сам немаш снаге,  
а над снагама других немаш власти!  
Погледај како се Србија поцепала!  
Погледај шта раде српски великаши!  
Пре би због власти пристали да се потурче,  
него да ударе са тобом по Турцима! (БК: 140)

*Неминовност сукоба са турском војском* Лазар правда тврдњом:

Косово је раскрсница и вага!  
.....  
Косово је вага на којој се мери  
Хоће ли нас бити или неће! (БК: 144)

Рибарица се у трећем чину уводи као споредни лик, али њен карактеристични исказ, који наизглед делује неважан, као дигресија, микротема је која уводи у заплет драме и чини границу између догађаја која су се десили пре боја и онога што му непосредно следи:

Пастрмке, јегуље!  
Пастрмке, јегуље, деверике, шарани, штуче!  
Дебела дунавска риба!  
Кечиге, смуђеви!  
Свеже скадарске укљеве!  
Скадарске укљеве! (X: 147)

Карактеристичном употребом елипсе предиката којом она истиче своју робу, а понављањем објеката, Симовић њен дискурс чини стилогеним. Нарочито то чини њеним понављањем целокупног исказа на крају овог чина, а затим и на самом крају драме, чиме драму уоквирује, а овај исказ поставља као референтни оквир текста. И заиста у твом оквиру се дешавају све остале етапе драме: заплет, кулминација, перипетија, чак и расплет, када уместо Лазаревог динара, она купцу тражи турску акчу.

Рибарица примећује да Лазарев динар слаби на тржишту и осећа победу Турака и пре боја, па се истиче својим помало себичним плановима са њима:

Чујем да Турци не једу свињетину!  
.....  
А једу ли рибу? (X: 152)

Неслогу и пропаст српског царства осећа и Богоје, лекар, хирург и берберин, како сам себе назива, говорећи Лазаревој стражи:

Оно што је само себи  
оволико подељено и завађено,  
колко је подељена и завађена Србија,  
не може да се одбрани ни од мува!  
Ни од мува, а камоли од Турака! (X: 159)

Користећи текстуалну фигуру анадиплозу, један вид лирског паралелизма, тј. понављање предлошко-падежне конструкције *ни од муве* на крају једног и на почетку



другог стиха, Богоје жели да нагласи значење специфично употребљене конструкције, тачније жели да дочара слабост Лазареве државе. Симовић се опет служи репетицијом, конкретно, предикатива *подељено и завађено*.

Вук Бранковић у следећем чину у разговору са својим старијим братом Герасимом, монахом у Хиландару, опет потврђује макротему *неслоге*:

Он (Лазар прим. аутора) мисли да се историја ствара само великим потезима великих владалаца,  
Великим јунаштвима великих јунака,  
И великим страдањем великих мученика! (БК: 170)

А макротему *ковање Вуковог динара*, присутну у читавом петом чину у разговору између Вука и његовог поданика, наглас на сцену поставља стари Герасим подстакнут пронађеним новим динаром с именом Вуковим:

Зашто овде, на овом динару,  
твоје име сија без Лазаревог?  
Зашто је нестало Лазарево име? (Х: 180)

Кулминацију дела чини *кнежева вечера и сукоб Бранковића и Обилића* а макротема *неслога* се сусреће у репликама бројних српских јунака, који сваки за себе има мишљење о битки која следи.

Обилић:  
За њих то није битка ко остале битке!

Вук Бранковић:  
А зар за нас јесте? (БК: 198)

Левчанин:  
Глава се може склонити и под фес,  
Док опет не дође време за нашу капу! (БК: 199)

Тамнавац:  
А, ако је тачно, као што каже Косанчић,  
да је Турака двапута више но Срба?  
Нећеш ваљда и онда да се бориш?

Лазар:  
Ја не одлучујем да ли ћу ићи у борбу  
по томе колика је сила која ми прети  
Него по томе колику светињу браним! (БК: 200)

На оптужбу Вука Бранковића да ће сутра на Косову издати Лазара, Обилић одговара:

Вуче Бранковићу,  
сутра ће се свачији пут, и твој и мој,  
показати на Косову ко у снегу!  
Ко је ко видеће се на Видовдан!  
.....  
какви будемо сутра, бићемо довека!

Насупрот овом сукобу, стоји *сукоб у турском табору*, између Муратових синова, Бајазита и Јакуба, а исход, односно смрт Муратова, биће само пречица до кулминације у том односу. Умирући, Мурат Бајазиту говори:

Брат је, Бајазите, највећа светиња!

Чујеш ли шта ти кажем? Највећа светиња! (X: 252)

Када Миралем, слуга, подсећа Бајазита на Муратове речи, он одговара:

Наравно да је највећа светиња!  
Али и ја сам брат! Јакубов брат!  
Значи да сам и ја највећа светиња!  
Имаш ли ти гајтан или немаш? (X: 256)

Затекнут нападом брата, Јакуб одговара:

Зликовче!  
Бајазите!  
Брате!  
Господару! (БК: 257)

Да су се борили за различите идеале, говори дијалог Бајазита и Лазара пред мртвом главом Обилића:

Бајазит:  
Ова глава  
што с копља гледа на земљи сопствену трупину,  
да није и ово глава победника?

Лазар:  
Ова се глава не полаже у гроб, него у темељ!  
Ова глава небу и земљи показује  
коју смо мету и цену поставили!(БК: 263)

Понављањем показне заменице *ова* уз именицу *глава* у функцији анафоре, оба саговорника прате исту тему, али из различитог угла гледања услед различитог поимања виших идеала.

### 3.3.3. Макротема и микротеме у драми „Чудо у Шаргану“

За разлику од претходне две историјске драме, тематска је организација наредне две драме, које се могу на основу њихове фабуне назвати савременим, разноврснија.

Иако постоји макротема која се протеже кроз овакав тип драме, постоји и велики број микротема међусобно наизглед неповезаних све док се не стигне до расплета, разрешења драме, где се долази до закључка да су све испреплетене и да само прате макротему овог текста, а то је *несрећни живот људи на мارجини који се окупљају у кафани „Шарган“*.

Само у првој слици ове драме се јавља чак седам микро тема, а прва је тема *говор извесног Вилотијевића на бини* коју Миле уводи у кафани кроз разговор са газдарицом Иконијом и њеном конобарицом Цмиљом.

Оне су привидно заинтересоване за ту тему, а свака уноси у овај разговор своју тему, Иконија своју *зубобољу*, Цмиља *своју велику жељу да се уда*.

Ове три теме, све време својим упадицама и захтевом да му се донесе ракија прекида Ставра. Интересантно је и Милетово константно враћање на своју тему и дивљење Вилотијевићу.

Уз све ове теме прикључује се још једна, а то је *хвалисање, опис и планирање будућности са својим вереником „профисором“* младе девојке из унутрашњости, Јагоде.

Ту се умеће и Иконијина инструкција Цмиљи у вези са пијацом, а онда и *исповест жене лаког морала, Госпаве, о својим муштеријама.*

Тема која се издваја, можда не у први мах, али како текст тече све више, јесте *Просјакова појава* и његова продаја мамаца, мува и глиста, и Иконијин хумани потез, који ће се касније утврдити као спасоносни, у виду давања Просјаку хране и пића .

Може се рећи да време чуда почиње управо као последица тог геста, јер Иконију престаје да боли кутњак.

Да време чуда почиње, најављују Ставрине речи:

СТАВРА:

Није жена блесава, него варује!

Помислиш просјак, најуриш га и шупираш,

а све ти после по кући прокисне! (ЧШ: 2008: 24)

Ове речи потврђују веровање да су просјаци у милости Божјој, да су њихова продужена рука и да ће Бог сваког казнити ко им не помогне. Након указане милости, Цмиљи престаје зубобоља.

Иако Просјак на тренутак изгледа као завршена епизода, он се стално враћа као учесник дијалога са већином присутних у кафани.

Занимљиво је стално враћање ликова на своје, претходно уведене, микротеме, а нарочито Цмиљина жеља за удајом која се нарочито истиче исказивањем зависти према Јагоди.

Нова микротема се уочава са појавом новог лика, а то је лик Скитнице, који се *распитује о својој давнашњој љубави Вукосави.*

Занимљив је његово описивање Вукосаве и ситуације у којој су се срели уз карактеристичну употребу акумулације:

СКИТНИЦА:

Радила она ту ко куварица.

А нека родна година,

родило ко пред неку несрећу!

Јесен, браће шљива, кување пекмеза!

*Шљиве мацарке, пожегаче, белошљиве, раношљиве,*

*дудови бели и црни!*

Све ти то *ждребио, стеоно, скотно, супрасно,*

*трудно!*

.....

Баш причам о тој истој Вукосави.

Кажем, била је одлична куварица!

*Јела чорбаста, теставна, пиле у ајмоку,*

*колачи издашни, а пите јој се јуфкијају!*

*Пита сирњача, гужвара,*

*савијача, бундевара, кромпируша! (ЧШ: 34)*

Након исповести Скитнице, на сцену ступа *Просјак са скривеним порукама и поукама упућеним Госпави* у вези са њеном грамзивошћу:

ПРОСЈАК:

Само се ти надимај, само граби!

Ал да упамтиш:

биће мишја рупа за дукат!

ГОСПАВА:  
Море, шибе отале!

ПРОСЈАК:  
Терај ме, терај, идем!  
Ал немој да се зачудиш  
ако ме зовнеш, а ја се не одазовем! (ЧШ: 39)

Ове реплике Просјакове упућују да се у њему крије више од појаве каквом је представљен.

Друга слика уноси још једну микротему, а то је *живот ситног криминалца Анђелка*. С његовом појавом Цмиљи се опет јавља жеља за удајом, а као и Скитница, и она има манир нагомилавања, акумулације, објеката у својим исказима:

ЦМИЉА:  
Да ми је димам неку *собицу, собичак, макар најмањи,*  
*два са један, па и мање ако треба,* ал нек је моје,  
да накупујем суботом новина,  
па до понедељка да не откључавам! (ЧШ: 44)

Њено маштање прекида поново појава девојке Јагоде, која уводи нову микротему: *сусрет са Скитницом*, за којег ће се касније испоставити да јој је отац.

На кратку дигресију у вези са Јагодиним непријатним сусретом са Скитницом наставља се Анђелкова исповест и жеља за слободним животом, али и откривање ране на нози.

Свеприсутна жеља за удајом добија код Цмиље већи степен када се заљуби у Анђелка и покуша све то римом да дефинише:

Цмиља:  
Тек га видех, а већ живо снујем  
како да се шњиме региструјем!  
Па димамо кућицу, слободу,  
вече, шпаиз, и текућу воду!  
Да направим туршију, пре зиме,  
да на врата прикуцам презиме! (2008: 55)

Ту Симовић уводи нову микротему, а то је *појава ратника из Првог светског рата, Манојла и Танасака*, мртвих душа које лутајући траже одговор на учињену им неправду.

Просјакова чуда се смењују једна за другим, а свако од тих чуда се дешава већ уведеним ликовима и њиховим микротемама. Након што Јагода повређује Скитницу, у незнању да јој је отац, дешава се чудо, *излечење расечене главе*.

Говорник Вилотијевић, преставши да буде део власти, доживљава преображај, он једини примећује мртве војнике Манојла и Танаска, као и Госпавине кржаве руке, чија ће се симболика схватити тек на крају драме. Вилотијевићев сусрет са Просјаком поново ће му вратити пређашњи живот, тако што ће просјак преузети на себе његово бреме.

Треће у низу чуда је *Анђелково излечење ноге*.

Ова три чуда доносе само проблеме људима којима су се десила, јер Скитницу тако излеченог ћерка не може препознати, Вилотијевић је поново огрезао у власти, јер је лишен саосећања према људима, а Анђелку Просјакова помоћ доноси смрт, јер лишен своје бољке постаје главни осумњичени за убиство некадашњег партнера у крађи. Покушавајући да побегне, он губи живот.

Помоћ Просјакова несрећним душама, Манојлу и Танаску, донела им је титулу издајника. Наиме примивши на себе ране њихове, које су им биле неоспорне чињенице да су погинули у рату, Просјак само доприноси Манојлу и Танаску губљење статуса војника верних отаџбини.

Од микротеме с почетка текста, Просјакова појава добија све више на значају, па он постаје учесник сваког мини расплета ове драме. Но, жеља да помогне другима га је одвела у дијаметрално другу крајност, као појаву, која само одмаже људима својим чудима.

Иако се у први мах помишља да је Бог међу Шарганцима, да је ту да им помогне, на Госпавином примеру се види да се у спаситељу крије и осветољубивост и претња и на самом крају она испашта, постаје убица.

Наизглед неповезане микротеме имају заједничку константу, а то је Просјакова помоћ, односно „одмоћ“.

Писац, бирајући овакав начин грађења драме, с мноштвом микротема које успоравају главни ток радње, затим бирајући акумулацију, као доминантан стилски поступак драме, постиже високи степен експресивности.

Све микротеме се развијају и заокружују у смеру макротеме, а то је да *несрећни људи са маргине*, обода друштва, ни појавом „чудотворца“ не могу своју егзистенцију подићи на виши ниво.

### 3.3.4. Макротема и микротеме у драми „Путујуће позориште Шопаловић“

За разлику од претходно анализираних драма у којој наилазимо на мноштво микротема које успоравају главну драмску радњу и макротему, драма „Путујуће позориште Шопаловић“ одликује се споредним микротемама које доприносе динамичности текста приказујући контекст одвијања главне теме.

Макротема се издваја већ у самом почетку драме кроз, наизглед наивну, епизоду хапшења глумаца за време немачке окупације на пијаци у Ужицу док су увежбавали сцену из Шилерових *Разбојника*. Неупућеност локалног становништва и полиције у лепу књижевност и посматрање представе као нечега недоличног, довешће ову трупу у неприлике.

Сам почетак драме наговештава даљу судбину ове скупине глумаца, а и уводи макротему: *пропадање једне групе људи окупљене у позоришној трупи услед неупућености паланачког живља у уметност*.

Епизода са хапшењем наводи на помисао да је рат продубио јаз између живота и уметности, као да они не говоре истим језичким кодом.

Насупрот овој макротемати стоји тема *окупације Србије од стране немачке војске и покушај бунта Ужичана против те војне силе*.

На тој двојности: покушају глумаца да преживе и отпору локалног становништва немачкој сили почива овај текст. И заиста главна идеја ових ликова је да преживе.

Једна од микротема јесте *љубав је младића Секула и удовице Симке*.

Микротема која се издваја јесте *живот и делање Дропца*, злостављача и целата актуелне власти који доживљава *преображај у дијалогу с глумицом Софијом*. Попут Шехерезаде и Аске, и ова јунакиња бира уметност као средство да преживи напад немилосрдне звери.

Уметношћу, бираним речима, Софија Дропцу приказује сву лепоту живота и апсурдност његовог живљења и делања што доводи до његовог самоубиства.

Да уметност може и те како да доведе до трагичног исхода, говори и окончање живота глумца Филипа, зароњеног целим бићем у уметност, без јасних граница са стварношћу.

Он све време глуми, па у глуми и губи живот, али тај губитак доноси слободу Секулу и срећу његовим родитељима.

Да уметност наставља да живи, види се у последњој сцени, када глумци крећу даље у нове походе, окрњеног састава, али одлучни да успеју у неком другом граду или држави.

### 3.4. Тематска прогресија

Исказ се са текстуалнолингвистичког аспекта може поделити само на два елемента, на тему и реме. Тема, тј. први део исказа је оно што је већ из претходног контекста познато, а рема доноси нову информацију, тј. даје садржај исказу у којем се јавља по први пут. „Тема се назива још и обавијесни субјекат, а рема обавијесни предикат“ (Ковачевић 1991: 118), па се такво рашчлањивање реченице на та два елемента назива актуално рашчлањивање реченице.

Суодносом теме и реме као елементима динамичке реченице, тј. реченице посматране на комуникативном нивоу, бавио се Силић (1984: 67). Аутор тему види као исходни део динамичке реченице, а реме као део који носи главно обавештење. За тему Силић тврди да није обавезно оно што је дато, а рема није обавезно оно што је ново, па реченица не може бити без теме, али може бити без датог. Овај аутор у својој монографији истиче да тема може обухватати и дато и ново, као и рема (1984: 67).

Радоје Симић и Јелена Јовановић Симић (2013: 48)<sup>9</sup> идући ка дефиницији ова два обележја текста, прво дефинишу исказ. Наиме, они одбацују дотадашње виђење реченице као основне јединице текста, негирају њену независност у тексту, а окрећу се „самосталној говорној јединици која може обављати комуникативну функцију“ коју називају исказом (2013: 49). Аутори се позивају на Валгину (2003) и уопште на руску теорију где се „исказу приписује чак и значајна улога у конституисању комуникативне природе текста, јер се његов рематски елемент сматра базом за утврђивање дистинктивних обележја исказа“ (Симић, Јовановић Симић 2013: 49). Аутори истичу да рема служи информативној функцији исказа, а тема је усмерена на садржај, на начин његовог формирања, и за то они уводе појам *сигнификација*.

Да се „*ustrojstvo teksta može odrediti i kao slijed različitih tema, a kompleks tematskih odnosa u tekstu nazvati tematskom progresijom, koja čini njegovu okosnicu*“, тврди Зрињка Гловацки-Бернарди у својој књизи *О тексту* (2004: 47) полазећи од мишљења лингвисте Данеша.

У овој монографији се налази подела тематске прогресије на неколико типова: *једноставна линеарна прогресија* (рема прве реченице постаје тема друге реченице), *прогресија с непрекинутом (непрекидном) темом* (низ реченица садржи исту тему, само се додају нове реме), *прогресија с изведеним темама* (из једне хипертеме изводе се нове теме) и *прогресија рашчлањене реме* (рема прве реченице се рашчлањује на више тема).

Са поделом на типове тематске прогресије коју налазимо код Гловацки-Бернарди слаже се и Павица Мразовић (2009: 739). Поред тога, Мразовић даје корисна упутства како одвојити тему од реме у исказима у којима то није једноставно, почев од

<sup>9</sup> Реч је о раду *О тексту и његовој структури*, Радоје Симић, Јелена Јовановић Симић, Филолог, Часопис за језик, књижевност и културу, IV/8, Универзитет у Бањој Луци, Филолошки факултет, 2013. година, 48-58.

једночланих исказа, па до оних исказа где само контекст може помоћи или пак нека конверзациона партикула.

У овом раду користиће се класификација тематске прогресије Гловацки-Бернарди / Мразовић, а покушаће се издвојити и подтипови тематске прогресије који се истичу фреквентношћу у овој грађи у свакој драми појединачно.

### 3.4.1. Тематска прогресија у драми „Хасанагиница“

Окрутност Хасанагину, прво према женама сумњивог морала, Симовић слика *прогресијом раишчлањене реме:*

Суљо:

Каже неће

Да му логор погане курве!

Хусо: Јесу ли бар биле чему?

P1

Суљо: А какве и да нађеш, него половне.

Женске за војну употребу! P1-1

T2-1 P2

Једна допола оћелавила,

T2-2 P3

у другој има деведесет ока, најмање,

T2-3 P4 T2-4 P5

трећа рамље, четврта прирамљује,

T2-5 P6

пета без пола зуба,

T2-6 P7

шеста длакава ко мушкарац,

T2-7 P8

седмој се бело навукло преко ока,

T2-8 P9

осму бабица последњи пут окупала! (X: 14)

Парцелисани објекат, синтагму, *женске за војну употребу* Симовић даје као подрему прве реме која се рашчлањује у даљем тексту на осам нових тема (*једна, у другој, трећа, четврта, пета, шеста, седмој, осму*) и девет нових рема које само доприносе експресивности исказа својим занимљивим следом, градацијом.

Занимљива је тематска прогресија у Хасанагиничиним двама исказима:

Хасанагиница:

P1-1

Да је бар имао разлога,

P1-2

разлога макар каквог,

P1-3

разлога макар ко око прста конца...

Хасанагиница:

T1 P1-1 P1-2 P1-3

То је и оптужба, и пресуда и закон.

Овај, може се рећи, Хасанагиничин језички манир, присутан у репликама упућеним Јусуфу, показује њену склоност ка градацији мисли у преиспитивању Хасанагине одлуке. Конкретно, ово су два примера исказа са јединственом ремом у климаксу, а присутност елипсе као стилистичког поступка као и понављање интензификатора *и*, у другом примеру, доприносе експресивности њеног исказа.

У наставку преиспитивања Хасанагине округлости према њој, Хасанагиница с чуђењем закључује:

Да је бар неки Бог,  
Него мој Хасанага!  
Да је бар онај који је стварао свет,  
Него Хасанага који воли овчетину,  
Хасанага који звижди кад спава!

Карактеристичним понављањем конструкције *Да је бар/Него....* Симвић опет користи синтаксички паралелизам, тј. понављање истих синтаксичких конструкција, које на својим крајевима имају синониме:

Да је бар неки Бог → Да је бар онај који је стварао свет;  
                                   T1                        P2  
 Него мој Хасанага! → Него Хасанага који воли овчетину,  
                                   T1                        P2  
                                   Хасанага који звижди кад спава!

Овде је у питању је понављање исте теме обогаћене новом ремом.

У тексту уочавамо и примере компликоване прогресије где рему чини неколико подрема:

                  P1                P1-1  
 а) Значи *да је пометен, да не расуђује,*  
    P1-2  
*да му је у главу ударила крв,*  
    P1-3  
*и да му треба помоћи.*

б) Хасанагиница:  
 Одједном ми се одасвуд указује.  
 Осећам га у води,  
 У мирису кадуље, у укусу бадема,  
 У чешљу кад се чешљам,  
 У маслини, у коњу,  
 У црвеном и плавом концу, кад везем... (63)

Симвић у другом примеру рашчлањује рему *Одједном ми се одасвуд указује* на подреме: P1-1 *Осећам га у води*, P1-2 *У мирису кадуље*, P1-3 *у укусу бадема*, P1-4 *У чешљу кад се чешљам*, P1-5 *У маслини*, P1-6 *у коњу*, P1-7 *У црвеном и плавом концу, кад везем*.

Занимљив је и следећи пример тематске прогресије:



Хасанагиница:  
Осећам само гађење и страх.  
Плашим се и јоргана којим се покривам,  
плашим се и јастука на који спуштам главу;  
плашим се виљушке, тањира, кашике,  
плашим се цвећа!

Поновљеном темом *плашим се* уз пет нових рема појачаних интензификатором **и** (*и јоргана којим се покривам, и јастука на који спуштам главу, виљушке, тањира, кашике, цвећа*) Хасанагиница само истиче своју безизлазност из ситуације у коју су је супруг и брат довели.

Примери просте линеарне прогресије налазе се у обраћању Хасанаге Јусуфу, тачније у опису изгледа Хасанагичиног накита:

а) Хасанага (Јусуфу):

T1 P1

Па (ти) види минђуше!

T2

Зракаста минђуша

P2

Има кружни централни део

T3

P3

У чијем се средишту налази плави камен

У кружном лежишту

T4

P4

Око њега се нижу

Концентрични кругови емајлираних плочица.

T1 P1

б) Ободом је радијално учвршћено једанаест

кракова,

T2 P6

на које су стављена прво мања

па већа зрна бисера. (118)

А занимљив је и пример прогресије са изведеним темама:

Хасанага (Јусуфу):

T1

А прстен? Види, молим те, прстен!

T1-1 P2

Карика је готово овална

P3

и целом површином обрађена

орнаментом стилизоване лозице

P4

у коју су смјештене розете!

T1-2 P3

Врат прстена је такође орнаментисан,

T1-3 P4

а на глави прстена налази се

стилизована представа лава у ходу!

Хипертема *прстен* се јасно дели на своја три дела: *карику, врат и главу*.

### 3.4.2. Тематска прогресија у драми „Бој на Косову“

У овој драми доминирају примери тематске *прогресије с непрекидном темом*. Тема је у овим исказима увек иста, а њој се додају само нове реме. Следећи примери илуструју такву прогресију:

а) Праља:

P1                                 T1  
Кога год да сретнеш, иде на Косово!  
P2                                 T1  
Све што има ноге, иде на Косово!

P3         P4         P5  
Сваки точак, свако седло, сваки штап,  
P4                                 T1  
чак и свака штака, иде на Косово! (БК: 135-135)

б) Лазар:

.....  
T1  
Мурату тешко да би на памет пало  
P1  
да тражи да му се, како овде пише, покоримо,  
P1-2  
да тражи да признамо његову врховну власт,  
P1-3  
да тражи да му предамо кључеве градова,  
P1-4                                 P1-5  
да дајемо војску, да плаћамо харач! (БК: 138)

У примеру а) на основу контекста и пређашњег разговора одлазак на Косово је позната тема, а Симовић је ставља на сам крај сваког исказа, не би ли је јаче истакао. То није случај и са следећим примером где тема долази на почетак сваког новог исказа.

У примеру б) налази се компликована тематска прогресија, тема се кроз нулти конектор понавља, а једна хиперрема се дели на своје мање реме, тачније покораване у овом случају значи: признавање врховне власти Мурату, предавање кључева градова, давање војске и харача.

Исту компликовану тематску прогресију илуструје и следећи пример:

Лазар:

Али кад погледаш између чега бираш:  
T1                                 P1  
Да Ø живиш, трпећи Муратову чизму,  
P1-1                                 P1-2  
Служећи Турке, ратујући за Турке,  
P1-3                                 P1-4  
Дајући жито Турцима, земљу Турцима,

У овом исказу драмски писац, бирајући баш овакву тематску прогресију, постиже стилогеност елидирањем конструкције *да живиш* и ређањем подрема: *служиће Турке, ратујући за Турке, дајући жито Турцима, земљу Турцима, децу Турцима*. Ту се уочава и градација која се завршава највећим степеном трпљења Муратове чизме (хиперреме), а то је давање деце Турцима, најтежи пораз који српски род може да доживи. Симовић и графостилемски маркира ову подрему, тј. приказује врхунац поменуте градације тако што тај део исказа онеобичава и тиме га афективно појачава.

Непрекидну тему одсликавају и следећи примери:

в) Лазар:

.....

И шта он каже:

T1

„Мирно жању!“

T1

Мирно жању и мирно кују,

P1

и мирно копају руду, али за кога?

T1

P2

Жању, да могу да плате Турцима харач!

T1

P3

Мирно жању, да би могли мирно да гладују. (БК: 195)

г) Обилић:

T

T1

P1

Имам Ø . Ал моји докази нису речи!

T1

P2

И моји докази нису овде!

T1

P3

Моји су докази, честити кнеже, на Косову! (БК: 212)

д) Вук Бранковић:

T1

P1

T1

P2

...Али код Обилића се то питање не поставља! Обилић нити се нада, нити се не нада!

T1

P3

T1

P4

Обилић зна! Обилић зна да ће сутра и он и Мурат бити живи и здрави, као што су и вечерас!

(БК: 214)

ђ) Рибарица:

Динар је воденички камен, који меље!

Динар је штит!

Динар је точак, с којим се најдаље путује!

Динар се чује даље од жичких звона!

Динар је дању сунце, ноћу месец! (БК: 219)

е) Бајазит:

T1

P1

... И чињеницама погледај у очи!

T1

P2

А чињенице, очигледне и опипљиве,

T1 P3 T1 P4  
чињенице без главе, чињенице без ногу и руку,

леже у крви по целом Косову! (БК: 262)

ж)  
Лазар:

T1 P1  
... Не рађа се оваква глава сваки дан!  
T1 P2  
Ова се глава не полаже у гроб, него у темељ!

T1 P3  
Ова глава небу и земљи показује  
коју смо мету и цену поставили!

Бајазит:  
T1  
Ова глава много прича!

T1  
Одсеците је! (БК: 263)

Пример в) такође садржи познату тему да Срби потурице *мирно жању, мирно кују, мирно копају руду*. Симовић понавља тему проширује ремама *али за кога, да могу да плате Турцима харач, да би могли мирно да гладују*.

Пример г) носи Обилићево одбрану пред кнезом и осталом властелом. Обилић у фокус свог исказа ставља доказе. Занимљива је употреба супротног везника *али* уз тему *моји докази*, као везника који истиче супротстављеност између садржаја предикацијских делова сложене реченице. А већ у наредној тврдњи уз тему *моји докази* користи саставни везник *и* у функцији истицања континуитета излагања, да би тематски било настављено претходно речено.

Када бисмо овај исказ претворили у стилистички неутралну конструкцију, добили бисмо: „Моји докази нису речи, нису овде, они су, честити кнеже, на Косову!“

Бранковићева реплика, пример д), која је такође узета истргнута из контекста, у којем је Обилић већ уведена и дуго присутна тема, такође почиње везником *али*, не би ли се опет њиме истакла супротност мишљења свих осталих на једној страни и Обилића на другој. Да је анафора проверен пишчев рецепт да се истакне тема исказа сведоче и примери ђ) и е), где у првом примеру тему чини лексема *динар*, а у другом *чињенице*.

И у последњем издвојеном примеру опет је Обилић тема, тачније његова одсечена глава, за Лазара и Србе она је симбол храбрости и одржане речи, за Бајазита је то глава губитника. Занимљив је поредак речи на самом почетку исказа где Лазар синтагму *оваква глава*, која овде представља тему исказа, не ставља на сам почетак, већ у средину, да би у следећим исказима та *глава* била постављена на сами почетак уз показну заменицу *ова*. Градацијом – да се таква глава не рађа сваки дан, не полаже у гроб, него у темељ, већ небу и земљи показује... – постиже се изузетна стилогеност текста.

У следећем примеру уочена је прогресија рашчлањене реме од које у следећим исказима настају нове теме:

з) Лазар:  
Пењући се, или силазећи, не знам  
Т1 Р1  
Али сада смо Ø стигли на Косово!

Т2 Р2(P2'+ P2")  
А Косово је раскрсница и вага!

Милица:  
Т3-1 Т3-2  
Каква Ø раскрсница? Каква Ø вага?

У следећем исказу се дешава тематски скок, тј. враћање теме *Косово*, сада означена као Т4, која се овим понављањем ставља у фокус исказа.

Лазар:  
Т4 Р3  
Косово је вага на којој се мери  
Хоће ли нас бити или неће! (БК: 144)

Занимљив је и следећи пример просте линеарне прогресије, која прелази у прогресију с непрекидном темом.

и)Рибарица:  
Т1 Р1  
Имам ја Косово и без Косова!  
Т2 Р2  
Косово је мени где год се окренем!  
Т2 Р3  
Косово је мени сваки дан! (БК: 152)

Чувене су и Лазареве две реплике, примери ј) и к), прва као одговор српској властели која негодује због одласка у бој, јер је свима унапред јасно да Турака има више и да су опремљенији од српске војске, а друга као одговор на могућу Обилићеву издају. Као одговор, следи им оба пута идентичан Бранковићев исказ који се наставља као проста линеарна прогресија на Лазарев исказ.

ј)Лазар:  
Т1 Р1  
Ја не одлучујем да ли ћу ићи у борбу  
Р2  
по томе колика је сила која ми прети,  
Р3  
него по томе колику светињу браним!

Вук Бранковић:  
Т2 Р2  
За ту светњу треба и наздравити! (БК: 200)

к)Лазар:  
Т1 Р1  
Ја не одлучујем да ли ћу ићи у борбу  
Р2  
по томе колика је сила која ме прати

Р3

него по томе колику светињу браним!

Вук Бранковић:

Т2 Р2

За ту светињу треба и наздравити! (БК: 216)

Веома мало примера уочено је са простом линеарном прогресијом као у следећем примеру:

л)Парамунац:

Т1 Р1

С тим динаром личиш на мађионичара,

Т2 Р2

који из празне торбе вади пламен,

Т2 Р3

и који тај пламен претвара у миша,

Т3 Р4 Т4 Р5

миша у мараму, мараму у ружу,

Т5 Р6 Т6 Р7

ружу у зеца, а зеца у дрвена јаја,

Т7 Р8

из којих излеће јато папагаја! (БК: 220)

### 3.4.3. Тематска прогресија у драми „Чудо у Шаргану“

Тематска прогресија рашичлађене реме веома је заступљена у овом драмском делу, а истиче се нарочито у исказима Госпаве и Просјака, који имају потребу да објасне детаљно новоуведену рему, па то постижу њеним рашичлађивањем на више нових тема у следећим исказима.

Госпава:

Шта је, да је, мени лако није

Р1

опслужити *наке муштерије!*

Т2-1 Р2

*Један* тули светло, пали свећу,

Т2-2 Р3

*други* тражи да глумим да нећу!

Т2-3 Р4 Т2-4 Р5

*Један* сипљив, а *други* ме сколи:

јеси л скоро била на контроли? (ЧШ: 20)

ПРОСЈАК:

.....

Р1

*Цепова* имам тачно седам, колко ми треба!

Т2-1 Р2

*У овом цепу* држим парче канапа,

за привезивање одваљеног пенцета.

Т2-2 Р3

*У овом флашицу*, служи за држање течности.

T2-3                    P4  
У овом, видиш, блокеј, лула, дугмета.  
T2-4                    P5  
А у овом овај велики ексер!

ИКОНИЈА:  
P6                    T3  
Шта ће ти тај ексер?

ПРОСЈАК:  
T3                    P7  
Тај ти је ексер овом капуту чивилук!

.....  
ПРОСЈАК:  
P8  
А гледај ове друге џепове:  
T2-5                    P9  
у овом држим резерву, лукац и леб,  
T2-6                    P10  
у овом овде иглу и, видиш, конач,  
T2-7                    P11  
а у овом ово парченце сапуна!  
T2                    P12  
Седам џепова, то је човеку таман!  
P13  
А осми би могло све да упропасти! (ЧШ: 24-25)

Слична је ситуација и у примеру Иследниковог испитивања Анђелка, у виду изношења доказа. Занимљиво је понављање реплике, чиме Анђелко покушава да купи време и осмисли како ће се одбранити од доказа које Иследник таксативно наводи:

ИСЛЕДНИК:  
P1  
Колко ја знам, *имо си пуно мотива!*

АНЂЕЛКО:  
P2                    T2  
Каквих мотива?  
ИСЛЕДНИК:  
T2-1                    P3  
*Прво*, ти си крао,  
P4  
он је те крадене ствари препродао,  
P5

али ти није платио!  
T2-2                    P6  
Друго, сумњо си да те је откуцо.  
T2-3                    P7  
Треће, по изласку из капезеа,  
за њега си се распитивао, и претио.  
.....

ИСЛЕДНИК:  
T2-4                    P8  
*А четврто*, и као круна свега,  
и мени си малочас реко да би му лично  
расцопо главу, и то барапску! (ЧШ: 129)

Следећи исказ није као претходна три очигледан пример прогресије рашчлањене реме, јер нема карактеристичних основних и редних бројева, којим се најављени садржај хипер реме разлаже, већ се то постиже другим синтаксичким поступком, елипсом.

ГОСПАВА:

Т1 Р1  
Жива, а више ништа од живота!  
Р1-1  
Ни упролеће пред „Малу астрономију”,  
Р1-2  
ни у бакалницу,  
у мирис ваниле, цимета, финих сапуна...  
Р1-3  
Ни по киши од излога до излога...  
Р1-4  
Нигде ништа... (ЧШ: 141-142)

Елидирањем теме *жива* и глаголског облика *ни да одем* (...*Жива ни у пролеће да одем пред „Малу астрономију”, жива ни да одем у бакалницу* итд.), а затим низањем хипорема од надређене *више ништа од живота*, писац само појачава бесмисао даљег Госпавиног живота, након убиства њеног вољеног и одласка у затвор.

И наредна две примера потврђују исти тип тематске прогресије:

ПРОСЈАК:

Р1  
Ја сам хтео да помогнем, шта вичеш...  
МАНОЈЛО:  
Т2  
Ти да помогнеш?

ПРОСЈАК:

Р1-1  
Да све људске болове примим на себе!  
Р1-3  
Да скупим све ваше чиреве, чворуге, красте,  
ваше несанице, сузе и ноћне море...  
Р1-4  
Да вашу патњу понесем у себи... (ЧШ: 152- 153)

ИКОНИЈА:

Р1  
Треба да ме увуку у тај процес,  
Р1-1 Р1-2  
да ми чачкају дозволе, пословање,  
Р1-3  
да сутра живим од глогиња? (ЧШ: 145)

Занимљиви примери прогресије с непрекидном темом заузимају значајно место и по квантитету и по стилематичности и у овој драми. Та се стилематичност не огледа толико у самој акумулацији која је присутна у сваком следећем примеру, већ више у елипси одређених реченичних чланова у исказу:



а) Госпава:

T1            P1            P2  
*Поднела сам* сезонце, војнике,  
  
P3  
срчане и плућне болеснике,  
P4  
ђубретаре који тегле канте,  
P5            P6            P7  
мајсторе, теренце, дилетанте,  
P7                            P8  
поднела сам кочничаре, клинце,  
P9            P10            P11  
Нишлије, Врањанце, Крчединце,  
и у маси, а и појединце!  
T1            P12            P13  
*Поднела сам* лежећки, и сногу,  
P14  
списак би се наслаго до крова!  
P15  
Ал то више трпети не могу! (ЧШ: 20)

б) ЦМИЉА:

T1                            P1  
*Да је мени да имам* транзистор,  
P2  
душек што се надувава,  
P3  
кревет на склапање и расклапање!  
T1    P4                    P5  
*Па димам* каду, и купатило, сплочацама,  
P6                            P7  
па телевизију, па акобогда и ауто,  
T2 P8                            P9  
Ø да будем удата, да изродим децу законски!  
P10  
А деца да ми дипломирају,  
P11  
да раде неки писмен посо, ко људи,  
P12  
па да се друже синтеле  
генцијом! (ЧШ: 32)

в) МАНОЈЛО:

T1                            P1  
*Има да терамо* и до војводе Путника,  
P2                            P3  
и до ђенералштаба, и до министра војног,  
P4  
и до регента, принца-наследника,  
P5  
па и до самог краља, ако треба!  
P6  
Да и не помињем команду Прве армије! (ЧШ: 66)

г) ИКОНИЈА:

Р1

Колко синоћ, пито за Вукосаву!

Р2 Т1 Т2 Р3

Причо и за њу! Ø И за мужа у Немачкој!

Р4

Р5

И за ту економију! И кување!

Р6

И да је остала у другом стању!

Р7

И да не каже: шишмиш, него: шишмиш! (ЧШ: 124)

д) ГОСПАВА:

Грех је несретници обећати, па слагати!

ИКОНИЈА:

Р1

Т1

*Шта ти је ког врага обећавао?*

ГОСПАВА:

Т1 Р2 Р3 Р4 Р5

Ø Брак! Људски живот! Кујну! Спаваћу собу!

Р6

Р7

Р8

Чисту постељину! Поштовање! Децу! (ЧШ: 142)

У свим наведеним примерима уочава се нагомилавање *семантички разнородних елемената обједињених једино синтаксичким функцијама*<sup>10</sup>.

У примеру а) занимљиво је понављање глаголског облика *поднела сам*, два пута, када Госпава жели нарочито да нагласи и издвоји своје типове муштерија, али и начин њеног општења са њима. Ово понављање у истој позицији исказа доприноси стилематичности њене реплике. У примеру б) поред понављања глаголског облика *да је мени да имам* у нешто скраћеном облику *па димам*, карактеристичним за дијалекат којим Цмиља говори, дешава се и промена теме, настале од реме Р7 *акобогда*, која постаје нова непрекидна тема. Примери в), г) и д) су примери настали на исти начин: непрекидна тема, која је елидирана, појачана је само новим ремама, које јој у ствари само додају нови садржај.

У оквиру ове тематске прогресије занимљиви су примери попут два следећа, где се иста тема понавља, а реме се мењају у низу исказа:

МАНОЈЛО:

*А шта ако је Макензенова шпијунка?*

*А шта ако сарађује сокупатором?*

*А шта ако је намерно постављена?*

*А шта ако држи квартир за официре?*

*А шта ако је у вези с нашом командом? (ЧШ: 67)*

Госпава:

*Мојим јој парама плаћо крменадле!*

*Мојим парама биоскопе и сусам!*

*Мојим парама мустру црно и розе! (ЧШ: 143)*

Користећи анафору, коју ће се у наредном поглављу посматрати као начин везивања исказа у тексту, писац понављањем теме *а шта ако је*, у првом, и *мојим парама*, у другом примеру, истиче Манојлово кључно питање ове реплике, односно огорченост Госпавину на свог љубавника.

<sup>10</sup> О томе пише Милош Ковачевић у књизи *Стилистика и граматика стилских фигура*, у поглављу под називом *Кумулација*, 125-134. стр.

Непрекидна тема је присутна и у примерима који следе, а у којима се понављање теме не своди на обличко понављање језичке јединице која представља тему, већ се на тему упућује деиктичким речима (*онима, њих, то, ону* и сл.).

а) ИКОНИЈА:

С ким то овај прича?

СТАВРА:

*Са војницима.*

ИКОНИЈА:

Ама с којим војницима?

СТАВРА:

С *онима* с којима седи.

ИКОНИЈА:

Је л ти *њих* видиш?

СТАВРА:

Не видим  $\emptyset$ , али то ништа не значи. (ЧШ: 111)

б) ПРОСЈАК:

Тебе, видим, притисно *велики камен!*

ВИЛОТИЈЕВИЋ:

Није *то* лако носити!

ПРОСЈАК:

А кад би хтео неко други да  $\emptyset$  понесе?

ВИЛОТИЈЕВИЋ:

Јеси ти читав?

Која будала да носи *туђи камен*

ПРОСЈАК:

Има разних будала.

Нађе се неко ко баш воли да  $\emptyset$  понесе.

ВИЛОТИЈЕВИЋ:

*Мој камен?*

ПРОСЈАК:

*Твој, кафеџинкин, ове девојке,*

*овог што чита новине, чији било!* (ЧШ: 115)

в) ЈАГОДА:

.....  
Оставио ме онај *профисор!*

ЦМИЉА:

Који *профисор?* Твој?

ЈАГОДА:

*Онај* што има стрину у Канади.

*Ону* што држи фабрику.

А у ствари није *фабрика*,

него радња за отварање рупица!

и не живи у Канади,

него ту, на Душановцу!

и није му стрина, него швалерка!

ЦМИЉА:

Коме *швалерка?*

ЈАГОДА:

Коме, *томе мом профисору!*

А и он у ствари није *профисор*,

него неки лакирер!  
ЦМИЉА:  
Па ти сад веруј профисорима! (ЧШ: 120)

Посебно је занимљив пример б) са темом *велики камен*, који се поред супститутивних набројаних речи јавља у даљем току дијалога, прво, у синтагми проширеној новим атрибутима (*туђи камен, мој камен*), а затим је лексема *камен* елидирана, па остају само њени атрибути (*твој, кафеџинкин, ове девојке, овог што чита новине, чији било*).

Најзанимљивији је последњи пример где је лексема *профисор*, као тема, константно присутна у емотивном исказу Јагодином, уз повремена „ускакања“ нових тема, насталих од рема (*што има стрину у Канади, што држи фабрику*), али у виду њихових негација (а у ствари *није фабрика, и не живи у Канади, и није му стрина*, него швалерка) да би на крају негирала и главну тему којој се стално враћа (*А и он у ствари није профисор, него неки лакирер!*)

Примера једноставне прогресије готово и да нема у чистом облику, нарочито у исказу једног лика. Најчешће се јавља у кратком дијалогу, где други саговорник понавља питање не би ли добио на времену да осмисли одговор или у ситуацији када га изненади саговорников исказ, па га он несвесно понови:

ВИЛОТИЈЕВИЋ:

P1

*Ја не поричем да сам доживео несрећу...*

СТАВРА:

P2 T1

*Пусти несрећу,*

T1 P2

*несрећа не дође зато да нас упропасти. (ЧШ: 104)*

ВИЛОТИЈЕВИЋ:

*Кажем, требало је прво допере руке.*

*Како ће кроз варош с крвавим рукама?*

ИКОНИЈА:

*С крвавим рукама?*

*Цмиљо, шата је с том комовицом? (ЧШ: 110)*

Оваква прогресија најчешће након тога прелази у прогресију непрекидне теме са новом ремом, као у првом примеру у разговору Вилотијевића са Ставром, или уноси нову тему сасвим неочекивано, каква је Иконијина реплика у другом примеру.

### 3.4.4. Тематска прогресија у драми „Путујуће позориште Шопаловић“

Тематска прогресија у овој драми је разноврсна. Најчешћи су примери дијалога у којем се рема првог говорника понавља у реплици другог говорника, када та рема постаје тема тог разговора. У овој драми су то најчешће понављања настала због међусобног неразумевања два саговорника, јер им језички кодови, услед различитог нивоа образовања, нису исти.

МИЛУН:

Р1

Одложи оружје!

СОФИЈА:

Т1

Какво *оружје*?

МИЛУН:

Т1

Р2

*Одложи оружје*, кад кажем, или ћу пуцати! (ППШ: 176-177)

СОФИЈА:

Р1

Зар ниси могао ништа друго да радиш?

ДРОБАЦ:

Т1

Шта (прим.аут. сам могао) друго?

СОФИЈА:

Т1

Т1

Свеједно шта... Могао си да скупљаш траве, да све око тебе мирише! ...Могао си да копаш

гробове,

Т1

Т1

Т1

Ø да чистиш оборе и штале, Ø да туцаш камен! И најгори посао Ø... све ти је боље од тога!

ДРОБАЦ:

Т1

Т1

Т1

Т1

Мого сам и да обрађујем земљу, Ø да штавим коже... Мого сам да бојим и редим вуну, Ø да ваљам сукно...

Т1

Т1

Т1

Мого сам код Браће Пецовића да учим браварски занат... Мого сам да печем лонце и тестије, Ø да печем љеб... (ППШ: 311)

Ова два примера су занимљива по наведеној простој линеарној прогресији која прераста у прогресију непрекидне теме. Други пример је занимљивији за анализу јер се иста тема, глаголски облик *могао сам*, понавља у дванаест исказа у три вида: у првом случају када је понавља глумица Софија у исправном граматичком облику, у другом када је понавља Дробац с елидираним гласом *а* (*мого сам*) и трећи вид када тај глаголски облик потпуно елидирају оба саговорника и тиме доприносе експресивности својих исказа.

Занимљива су и следећа два примера с непрекидном темом:

СИМКА:

Мого би да имаш бар мало обзира!  
ГИНА:  
*Има он обзира*, кад му нешто треба!  
*Гино* скувај, *Гино* опери, *Гино* додај,  
*Гино* устај, Секула се упишкио,  
*Гино* камфор, *Гино* стего ме ишијас,  
*Гино* кирију, *Гино* струју, *Гино* дрва,  
погино од Гине дабогда! (ППШ: 219- 220)

ГИНА:  
Неће да се смилује ником!  
Ø Ни младом, ни старом, ни болесном!  
Неће да се смилује ни за паре! (ППШ: 203)

У првом примеру тема *Гино* се јавља чак десет пута, јер се стилематичност управо постиже њеним понављањем ради јачег истицања Гининог тлачења од стране мужа, као и елипсом, изостављањем глаголског облика *плати* у исказима: *Гино кирију*, *Гино струју*, *Гино дрва*.

Елидирану тему *неће да се смилује*, проширену ремама *ни младом, ни старом ни болесном*, садржи други пример. Тема се опет појављује у пуном облику *неће да се смилује* уз рему *ни за паре*, а све у циљу да се истакне управо та рема, да се истакне непоколебљивист Дропчева.

Непрекидна тема може бити исказана и супституивним речима, најчешће показном заменицом, која еволуира у прогресију са изведеним темама, тј. све теме следећих исказа се изводе из хипертеме *стварности*.

ФИЛИП:

T1 T1  
Шта каже: *свестан стварности!* Које *стварности*?

ВАСИЛИЈЕ:

T1 T1 T1 T1 T1-1 T1-2 T1-3  
*Ове! Ове* овде! *Ове* у којој се налазиш! *Ове* у коју си нас довео својом глупошћу! *Ове* собе, *овог* стола, *ове*  
T1-4 T1-5 T1-6 T1-7 T1-8 T1-9  
фуруне! *Овога* олајсанога патоса! *Овог* господина, *овог* поднаредника, Јелисавете, Софије, мене!  
(ППШ: 187-188)

Занимљива су и три следећа примера са непрекидном темом, где писац свесно избегава употребу супститутивних речи, па тему понавља неколико пута кроз дијалог у првом и трећем примеру, али и кроз монолог у другом примеру.

ДРОБАЦ:

Заборавио сам *жилу*.  
Овден сам неђе оставио *жилу*.  
Ђе ми је *жила*?  
Зове ме Мајцен на дужност, кад ниђе *жиле*!  
Ја сам без оне волујске *жиле* ко без руке!  
Тражи тамо, тражи вамо,  
док ти се не сетик да ће бити овден.  
Без ове *жиле* ниђе ти нисам присто!  
СИМКА:  
Нећеш га, ваљда, ти саслушавати?

ДРОБАЦ:

Ја не саслушавам. Ја само помажем.

ГИНА:

Како помажеш? Батином? Овом *жилом*?

ДРОБАЦ:

Не дирај ми ту *жилу*, кад ти говорим! (ППШ: 228-229)

ВАСИЛИЈЕ:

.....

А истовремено сам, нехотице, посматрао шта све један сељак ради са својом шајкачом. Он је ту *шајкачу* носио на глави; на једној сахрани је *шајкачу* скинуо с главе, да ода пошту умрлом; *шајкачом* је обрисао лице после умивања; у *шајкачи* је мућкао коцкице, са једним железничаром; машући *шајкачом*, разгоревао је ватру у шпорету; седео је на *шајкачи*; у *шајкачи* је носио писмо; за *шајкачу* је заденуо невен; *шајкачом* је убио муву; помоћу *шајкаче* је, да се не опржи, преносио врућ лонац; *шајкачу* је ставио под главу, и заспао; у *шајкачу* му је пиљар с кантара изручио кило трешања; и, кад је појео трешње, сељак је *шајкачу* истресао и поново је ставио на главу. Разумеш? (ППШ: 259)

СОФИЈА:

P1

А јесте ли ви у том вашем Сињевцу *пекли тикве*?

ДРОБАЦ:

*Тикве? Пекли смо.* Кад смо чували козе. И пурењаке смо пекли. Свиљу пушили, а пурењаке пекли. А од *тикава* смо ти правили и фењере!

СОФИЈА:

Од *тикава*?

ДРОБАЦ:

Осјечеш на *тикви* озго поклопац. Изнутра извадиш сјеме, све очистиш. Па на *тикви* исјечеш разне рупе. Ко очи и уста. Или ко разне шаре. Па туриш унутра свећу. И свећу запалиш. И поклопиш оним поклопцем. А свећа изнутра кроз оне рупе сија! (ППШ: 307)

У првом примеру након константног трајања исте теме, Симка покушава да промени тему питањем упућеним Дропцу да ли ће га он саслушавати, па не добивши жељени одговор, она опет несвесно враћа лексему *жила* као тему у разговор.

У другом примеру очекивала би се употреба заменице *она* у одговарајућим падежима након уведене теме *шајкача*. Међутим, Симовић опет то избегава и тим понављањем теме *шајкача* доприноси експресивности текста.

Трећи пример већ одсликава Дропчев стил говорења. Као прво, стил понављања реме саговорника, а затим одржавање новоуведене теме кроз разговор.

Редак пример чисто линеарне прогресије налази се у следећем примеру. Ту Софија покушава да причом са Дропцем о биљкама, продужи себи живот.

ДРОБАЦ:

P1

T1

P2

P3

T2

P4

Спориш. Спориш је света трава против крстобоље! А то, то ти је жалфија, Ø против грипа!

СОФИЈА:

P5

Ову знам и ја, ово је нана!

ДРОБАЦ:

T3

P6

Нана је добра против велике туге.  
(303- 304)

*Компликована прогресија* уочена је у следећем примеру када је елидирана непрекидна тема *пливам*, па се наводе све хипореме изведене из хиперреме *пливам све стилове*. Стога је овде у питању рашлањена рема.

БЛАГОЈЕ:

P1            T1 P1-1    P1-2    P1-3            P1-4            P1-5  
Пливам све стилове, Ø прсно, Ø леђно, Ø краул, Ø бетерфлај, Ø 4x100 метара мешовито,  
P1-6  
Ø роњење,  
P1-7  
Ø скокови на главу и ноге са разних висина! (214)

### 3.4.5. Закључна разматрања о макротема, микротема и тематској прогресији у драмама Љубомира Симовића

Након појединачне анализе макротема и микротема, као и тематске прогресије све четири драме, може се закључити следеће:

Прво, посматрањем повезаности главне теме са микротемама, може се увидети да две историјске драме, „Хасангиница“ и „Бој на Косову“, имају бољу повезаност тема од савремених драма, „Путујуће позориште Шопаловић“ и „Чудо у Шаргану“.

Микротеме, у овим двама драмама немају циљ да ометају главну радњу, макротему. Оне постоје да ублаже напетост главне теме, округлост Хасанагину у „Хасанагиници“, односно неслогу српске властеле у „Боју на Косову“, и да успоре радњу пред кулминацију.

Међутим, друге две драме су структурно сасвим другачије изграђене.

Саткана од много микротема које се преплићу, па ометају једна другу, драма „Чудо у Шаргану“ читаоца до самог краја држи у неизвесности шта је оно што је заједничко свим микротемама, тек на самом крају читања овог текста, реципијенти ће схватити да постоји једна макротема и један лик који их повезују – *неснађеност маргиналног слоја друштва и лоша реинкарнација Исуса Христа у виду Просјака*.

Драма „Путујуће позориште Шопаловић“ нешто је чвршће тематске структуре па макротема није често ометана од стране микротема, већ оне заиста доприносе динамичности текста приказујући нам контекст одвијања главне теме.

Макротему ове драме дефинисали смо као *пропадање једне групе људи окупљене у позоришној трупи услед неупућености паланачког живља у уметност* и заиста овако дефинисана може представити срж ове драме.

Тематска прогресија је такође, испоставиће се, условљена претходном анализом макротема и микротема. Што су микротеме више повезане са макротемом, то је доминантнија једна тематска прогресија, *непрекидна тема*, која долази у неколико својих видова.

Неке од њих су пример класичног трајања теме кроз елипсу, затим трајања једне теме употребом супститутивних речи, а онда и стилистички најзанимљивији вид ове прогресије, репетиција, понављање лексеме, синтагме, зависне клаузе која представља дату тему.

За њом по учесталости следе примери *рашчлањене реме, просте линеарне прогресије и изведене теме*.

Не смеју се заборавити ни примери *компликоване тематске прогресије* у којима тема траје, али је елидирана, а прва рема се дели на своје подреме.



#### 4. Доминантни кохезивни механизми<sup>11</sup>

Када се текст дефинише као скуп повезаних исказа, намеће се питање како те везе међу исказима функционишу. Пажња се мора посветити сигнаlima текстуалне укључености реченице, тј. везним средствима међу исказима, односно конекторима<sup>12</sup>. При уобличавању текста, аутор се руководи критеријумом кохерентности, те бира средства која читаоцу помажу да декодира текст који је пред њим.

Кохезија и кохеренција се сматрају најважнијим својствима текста, оним што текст чини текстом, из којих произлазе и други критеријуми текстуалности. За први критеријум текстуалности, кохезију, Де Богранде и Дрезлер наводе да се „on odnosi na način na koji su povezane sastavnice površinske strukture, tj. riječi, onako kako ih doista čujemo i vidimo. Sastavnice površinske strukture ovise jedna o drugoj zbog gramatičkih oblika i konvencija, tako da se kohezija temelji na gramatičkim međuovisnostima“ (2010: 14).

За кохеренцију ова два аутора тврде да се „odnosi na funkcije putem kojih su sastavnice svijeta teksta, koje se nalaze u osnovi površinske strukture teksta, *međusobno dostupne i relevantne*“ (2010: 15). Ово су два кључна појма која указују на континуални карактер неког текста.

Појам *кохезија* (изведен од латинске речи *cohaerere* што значи везан, повезивати) први уводи у лингвистику текста Мајкл Халидеј 1964. у раду *The linguistic Study of Literary Texts*. А заједно са Р. Хасан у монографији *Cohesion in English* дефинише овај појам „као скуп могућности који постоји у језику да би се текст држао заједно, а уједно указује на непрекидност која постоји међу деловима текста“ (1976: 4). Халидеј кохезију види као семантичку категорију, али она може бити и синтагматска релација. Хоће ли скуп реченица постати текст, зависи управо од кохезивних веза који чине текстуру текста. Ови аутори разликују пет типова кохезије: референцију, супституцију (замена једног елемента другим), елипсу (изостанак поједених елемената исказа), лексичку кохезију и конјукцију (повезивање везницима).

Референцију даље деле на егзофоричну (ситуацијску) и ендофоричну, која је и битна за текст, а њу даље деле на анафору (упућивачку реч на претходно уведен елемент) и катафору (упућивачку реч која се односи на оно што тек следи).

Појам кохезије и кохеренције подробније анализирају Де Богранде и Дрезлер у свом делу *Увод у лингвистику текста*. Они наводе седам критеријума текстуалности: кохезију, кохеренцију, интенционалност, прихватљивост, информативност, ситуативност и интертекстуалност.

Као средства кохезије издвајају: рекуренцију (понављање), делимичну или парцијалну рекуренцију, паралелизам, парафразу, деиксе, елипсе, а када говоре о говореном дискурсу у обзир узимају и интонацију.

Рекуренцију виде као „jednostavno ponavljanje elemenata i obrazaca, dok je parcijalna rekurencija ponavljanje komponenata riječi uz izmjenu vrste riječi“ (Де Богранде, Дрезлер 2010: 62). Ови аутори под рекуренцију подводе и паралелизам и истичу следеће: „Strukture koje se ponavljaju s novim elementima konstruiraju paralelizam [подвлачење М. М.]; sadržaj koji se i dalje koristi, samo s novim izrazima, konstituira parafrazu. Zamena elemenata nosilaca značenja kratkim, pojmovno praznim elementima

<sup>11</sup> Део овог поглавља објављен је као рад *Фигуре понављања као кохезивна средства у драми „Хасанациница“ Љубомира Симовића*, Српски језик – студије српске и словенске, XXVII / 2022, Београд: Научно друштво за неговање и проучавање српскога језика, 417-435.

<sup>12</sup> Јосип Силић (1984: 109) конекторе назива сигнаlima контекстуалне укључености реченице.

naziva se zamenjivački element. A elipsa je ponavljanje strukture i sadržaja uz izostavljanje nekih površinskih elemenata. Veze između zbivanja i situacija u svetu teksta mogu se eksplicitno signalizirati putem glagolskoga vremena, glagolskoga vida i jункције“ (2010: 62–63)<sup>13</sup>.

Де Богранде и Дрезлер тврде да је рекуренција честа у спонтаном говору, јер ту нема времена за планирање. Рекуренција се примењује онда када се жели нешто нагласити или реафирмисати своје мишљење, али и онда када кад се жели изразити изненађеност неким догађајем. Неретко је присутна у чину оспоравања нечега, али и у тренутку покушаја враћања на тему разговора, коју је саговорник својом дигресијом удаљио (2010: 69–70).

Како се наш корпус заснива на драмским текстовима, а драма у дијалозима има управо ове особине: спонтаност, неочекиваност, а незаборављајући да драмски текст почива на дијалогу сукоба, у којем се јавља и оспоравање туђих тврдњи, можемо очекивати присуство овог кохезивног средство.

Исти случај је и са паралелизмом, који Де Богранде и Дрезлер дефинишу као понављање синтаксичких површинских структура, које се само богате различитим садржајима, али и парафраза која је „rekurencija sadržaja s promenom izraza“ (Де Богранде, Дрезлер 2010: 73).

Аутори истичу нарочито употребу анафоре и катафоре као замењивачке елементе, као и елипсе, а заједно их посматрају као „odnos dobitak – gubitak između konciznosti i jasnoće“ (2010: 86).

Да се кохезија постиже и употребом глаголског времена и вида „који могу signalizirati relativno vrijeme, ograničenost, jedinstvo, vremenski poredak i način zbivanja i situacija“ (Де Богранде, Дрезлер 2010: 99), као и јункцијом, коју Де Богранде и Дрезлер деле на конјукцију, дисјункцију, контрајункцију и субординацију, они документују бројним примерима на корпусу свих функционалних стилова.

Јосип Силић (1984: 109) у свом делу *Од реченице до текста* конекторе назива сигналимa контекстуалне укључености реченице. Он даје њихову исцрпну поделу на основу јединица којим су изражени делећи их прво на граматичке, лексичко-граматичке, лексичке и стилистичке. У граматичке он сврстава праве везнике. Лексичко-граматичке конекторе Јосип Силић дели на конекторе-партикуле, конклузивне конекторе, интензивне конекторе и верификативне конекторе.

Лексичке дели на репризне конекторе, синонимске конекторе, деиктичке, компаративне, амплификативне, метонимијске, синегдошке, ексклузивне, номиналне, експликативне, конфронтативне, деривативне, локалне, темпоралне, спацијалне, концесивне, кондиционалне, каузалне, финалне, модалне и квантитативне.

Док стилистичке дели на лексичкостилистичке и граматичко-стилистичке .

Лексичкостилистичке види као понављање лексема као чиниоца лексичког паралелизма, а у граматичко-стилистичке сврстава ред речи, аспекатско-временски суоднос предиката и понављање реченица као чиниоца синтаксичког паралелизма.

Као посебан тип конектора Силић наводи пропозиционалне конекторе.

Мирна Велчић у *Uvodu u lingvistiku teksta* посвећује велику пажњу конекторима дефинишући их „jedinicama ili skupinama jedinica koje imaju funkciju uspostavljanja specifičnog gramatičkog, logičkog ili bilo kojeg drugog semantičkog odnosa“ (1987: 22).

<sup>13</sup> У раду ће се користити издање *Disputa* које је с немачког језика превела Николина Палашић, а уредила Лада Бадуринa 2010. године.

Користећи исти формални критеријум, као и Силић, она их даље дели у пет категорија: релативни, везнички, приложни, фразеологизирани и пропозиционални (1987: 30).

И Павица Мразовић (2009) бави се конекторима, али се не задржава само на конекторима које чине речи или групе речи, већ истиче да у функцији конектора може стајати и читав исказ.

Од конектора који се јављају у реченици и подлежу синтаксичким правилима, она издваја текстуалне конекторе који подлежу комуникативним правилима. Она конекторе дели на основу њихове функције у тексту на: упућивачке, организаторе текста и конекторе као сигнале рашчлањености текста. Упућивачке конекторе дели на оне који упућују на садржај претходно изречен и на оне након којих ће садржај тек бити изречен, дакле, говори о анафоричким, односно катафоричким конекторима (2009: 725).

За разлику од претходних аутора, Весна Половина (1999:161) већу пажњу посвећује кохеренцији јер њу „posmatra kao celovitost teksta, koja se satoji iz logičko-semantičkog, gramatičkog (pre svega sintaksičkog) i stilističkog međuodnosa međuzavisnosti rečenica koje čine tekst. Drugim rečima, koherentsnost teksta je rezultat uzajamnog dejstva logičko-semantičkih, sintaksičkih i stilističkih aspekata kohezije rečenica“.

Према њеном мишљењу кохезија је зависна од кохеренције, јер се и она мора посматрати у односу на тематски део разговора (1999:157).

Дакле, кохеренција је оно што представља суштину дискурса, његову дубинску структуру, јер се ослања на контекст, односно на читаочево претходно знање о свету. Постојање истог кода између писца и читаоца као и познавање контекста активира низ већ стечених знања и разумевање текста на прави начин.

Значајна студија о тексту, истоименог назива, Зрињке Гловацки-Бернарди (2004) истиче форичке односе као једне од најбитнијих својстава текста, а под њима подразумева везе у које ступају његови саставни делови. Пратећи Харвегову теорију Гловацки-Бернарди посвећује велику пажњу 'прономинама' које су значајне у грађењу текста синтагматским супституирањем. А њих чине речи попут заменица и осталих врста речи које имају функцију повезивања делова текста међу собом. И она помиње рекуренцију као средство повезивања текстуалних јединица, али код ње оно може бити експлицитно и имплицитно (2004: 57–60).

Бавећи се кључном појавом која карактерише текст, кохезијом, Гловацки-Бернарди од форичких односа истиче анафоричке и катафоричке.

У анализи ових форичких односа она нам даје очигледне примере катафоре и анафоре, али и оне специфичније. Истиче да се катафора може уочити, поред њене уобичајене позиције на почетку исказа, и у „не-неутралном“ реду речи у исказу.

Ако у неутралном реду речи у исказу имамо прво тему, па рему, где тема „pokazuje najmanje komunikacijskog dinamizma, dok je rema najviši stupanj dinamičkog“ (2004: 56), одступање од уобичајеног реда речи остварује катафоричке односе, па је комуникацијски динамизам виши. Као једну од најчесталијих реализација анафоричких односа аутор наводи супституцију, али и везне изразе (предлози, везници и друга средства површинске структуре текста) које назива конективима.

И Лада Бадурина у својој *студији о тексту и дискурсу* под називом *Између редака* кохезију схвата као начин на који су лингвистичке јединице међусобно повезане у тексту, као скуп могућности да би се текст држао као целина, али и она примећује да без кохеренције низ реченица не чини текст, без обзира на кохезивне везе међу њима, јер „koherencija se može odrediti kao ono što slušatelj/čitatelj prepoznaje u jezičnoj obavijesti i što je nužno za njezinu interpretaciju“ (2008: 59). Аутор кохезију и кохеренцију сматра тешко разлучивим одликама текста и тврди да попут центрипеталних сила држе текст на окупу. Нарочито је занимљив њен закључак да „koherencija роџинје ondje gdje kohezija

zastaje, te da one upravo udružene čine tekst tekstom, dajući mu – cjelovitom, ali i svakom njegovou dijelu – puni smisao“ (2008: 60).

Радоје Симић и Јелена Јовановић Симић (2017) у својој *Српској синтакси* (други том) бавећи се фразним структурама прво дефинишу два ступња хомогенизације – колокацију и кондензацију, а затим се баве фразном кохезијом синтагматских структура анализирајући природу кондензације, односно кондензатора и природу конекције, односно конектора. Аутори кондензацију виде као виши ступањ зближавања јединица дате фразне конструкције (2017: 37). „Кондензација се остварује у присуству вањских елемената: кондензатора“, а како је „кохезија потпуно зависна од околности у којима се дешава комуникација – од ванлингвистичког ’контекста’, како се обично каже“ она је њиме условљена и усмерена (2017: 37). По мишљењу ових аутора, конекција није свака свеза, него „спој чланова конструкције, фразне структуре, обележен на посебан начин посебним анафорско-катафорским ознакама – конекторима“ (2017: 46). За њих су конектори пре свега оне речи које имају анафорску функцију у оквиру своје структуре, а конекција је „унутрашња или интерна кондензација фразне структуре“ (2017: 46).

Зато што се баве понављањем као синтаксичким поступком у симетричној конструкцији, па оно у таквом појављивању добија специфичну форму, ова граматика нарочито је значајна за ово поглавље у анализи лексема које се понављају.

Рад Милоша Ковачевића о стилским фигурама понављања<sup>14</sup> у функцији конектора, веома ће значити за овај део истраживања, јер је у драмама Љубомира Симовића уочена доминантна присутност ових стилских фигура у улози везних средстава, тј. конектора. Сматрамо да њима писац постиже нарочиту експресивност и стилогеност у одређеним дијалозима и монолозима.

Рекуренција или понављање неке језичке јединице (реторика је ове фигуре називала фигурама понављања) начин је којим Симовић најчешће везује текст и нарочито истиче одређене његове секвенце.

Анализа ове врсте конектора биће реализована на лексичкој и синтаксичкој равни пре свега са текстуалнолингвистичког аспекта, а затим и са стилистичког.

Фигуре нагомилавања, као што су дистрибуција, регресија и кумулација, Симовић такође ставља у функцију конектора, јер сликовито маркирају не нарочито развијену дескрипцију у драмској фабули.

У раду ће се анализирати само доминантна и стилски маркирана кохезивна средства, а то су пре свега понављање и друге синтаксичке фигуре.

#### 4.1. Понављање као доминантни кохезивни механизам

Рекуренција или понављање неке језичке јединице начин је којим Симовић најчешће везује текст у својим четирма драмама и нарочито истиче одређене његове секвенце. С обзиром на то да овај писац углавном прибегава вишеструком понављању, односно комбинује више типова понављања, приликом класификације и описа грађе полазимо од доминантног, условно речено, „носећег“ кохезивног механизма на који се надограђују и други типови понављања.

---

<sup>14</sup> Анализа фигура понављања у овом раду ослоњена је на истраживање М. Ковачевића „Стилске фигуре понављања и лингвистика текста“ објављеном и у књизи *Стилистика и граматика стилских фигура* (Ковачевић 2015: 295–321)

#### 4.1.1. Анафорска кохезија

Анафора се образује понављањем језичке јединице на почетку исказа. На тај начин акценат се ставља на значење исказа у којима је употребљена анафора, али се истовремено и понављањем језичке јединице на почетку исказа даје ритам исказу<sup>15</sup>.

Багић на следећи начин описује улогу анафоре у тексту: „Анафора ројава formalnu cjelovitost teksta, naglašava njegove ključne reči, autoru otvara mogućnost razvijanja različitih oblika upućivanja i povezivanja elemenata i segmentira tekst“ (Багић 2012: 35).

У нашем корпусу ретки су примери анафоре која није усложњена још неком фигуром понављања:

(1) Бег Пинторовић:  
Преко овог ти нећу прећи!  
Да си ми рекао насамом,  
па да ти некако и прогледам кроз прсте!  
Али овако, пред светом!  
*Ово* ти никад нећу опростити!  
Ово нисам заслужио од тебе!  
*Ово* је чашу превршило!  
*Ово*ме се нисам надао!  
*Ово* ће далеко да се чује!  
*Овоје* преко јего! (X: 122)

Анафора у овом корпусу готово увек долази усложњена другим стилским фигурама понављања. Пример (1а) представља *анафору уведено мезоанафором*. Мезоанафора представља „повнављање исте језичке јединице на средини прве и на почетку наредне реченице или стиха“ (Ковачевић 2015: 305).

(1а) Ахмед:  
Немој *да те чује* буква,  
*да те чује* камен,  
*да те чује* жаба,  
*да те чују* слепи мишеви,  
*да те чује* паучина! (X: 19)

У овом примеру понавља се предикатски део реченице (дакле, глагол и његов објекат), док се субјекат увек попуњава другим садржајима, чиме се успоставља и градација у навођењу појмова.

*Анафора уведена анадиплозом*, „повнављањем исте језичке јединице (лексеме, синтагме, клаузе) с краја једнога стиха или реченице на почетку наредног стиха или реченице“ (Ковачевић 2015: 303), уочена је у следећем примеру:

(1б) Хасанагиница:  
Да је бар имао *разлога*,  
*разлога* макар каквог,  
*разлога* макар ко око прста конца... (X: 31)

<sup>15</sup> Радоје Симић у *Стилистици српског језика I* сагледава овакво понављање на фоностилистичком плану, па га истиче као омиљени метод ритмизације стихованог текста у поетском изразу. Оваквим понављањем „пулсација звучних токова сведена је у ритамски самерљиве циклусе. Правилност цикличних понављања видно је тим поступком интензивирана. Ово је заправо процес утискивања у дискурс осећаја да међу његовим самерљивим саставницама влада паралелизам“ (Симић 2010: 239).

Комбинацијом анадиплозе и анафоре стварају се линеарне везе у исказу, за које је задужена анадиплоза, али и стилистички неутралне реализације теме и реме, захваљујући употреби анафоре. Овим поступцима Симовић истиче кључну реч *разлог* који као појам мучи Хасанагиницу и који она често истиче у својим монолозима при преиспитивању Хасанагиног понашања према њој.

Као што је већ истакнуто, анафора у нашем корпусу увек долази у комбинацији с другим стилским фигурама, што текст чини боље повезаним, а сама анафора постаје и композицијско упориште дела текста у коме се јавља.

#### 4.1.1.1. Анафора с полисиндетом као доминантни кохезивни механизам

Анафора с полисиндетом<sup>16</sup> представља итеративно понављање истог везника у једном исказу или у више исказа. У *Хасанагиници* ова фигура се најчешће јавља у комбинацији са елипсом глаголских облика:

(2а) Суљо:

*И оваквог агу, и шејтана,  
и овакву службу!*

*И овакав живот,  
и злостављање!*

*Не вреди да пожелиш,  
ако он није пожелео!*

*Не вреди да кажеш,  
ако он није казао! (X: 13)*

(2б) Хусо:

*Ваљале су му и обилне, и ситне,  
и нетакнуте, и овејанке,  
и турске, и ђаурске, и млетачке,  
па и средовечне, ако су још држеће! (X: 18)*

(2в)

Мајка Пинторовића:

*А где су јело и пиће,  
па мешење, па кување, па набавке,  
па колко сватова,  
па где ће ко да спава,  
па хаљине за невесту... (X: 79)*

(2г)

Манојло:

*Има да терамо и до војводе Путника,  
и до ђенералштаба, и до министра војног,  
и до регента, принца-наследника,  
па и до самог краља, ако треба!  
Да и не помињем команду Прве армије! (ЧШ: 66)*

(2д)

Иконија:

---

<sup>16</sup> Премда граматички редунадантан, полисиндет (или полисиндетон) представља значајно стилистичко средство, јер „segmentira i ritmizira iskaz, ističe pojedine riječi i misli, stvara dojam iščekivanja, sugerira gradacijsko prikazivanje i afektivno stanje govornika“ (Bagić 2012: 251).

Колко синоћ, пито за Вукосаву!  
Причо *и* за њу! *И* за мужа у Немачкој!  
*И* за ту економију! *И* кување!  
*И* да је остала у другом стању!  
*И* да не каже: шишмиш, него: шишмиш! (ЧШ: 124)

(2ђ)  
Миле:  
Могу да ти израдим *и* пензију,  
*и* дечи додатак, *и* инвалиду, *и* пасош,  
*и* кредит, *и* стан, само ми кажи колики!  
Могу да ти пролонгирам док трепнеш! (ЧШ: 19)

(2е)  
ГИНА:  
Неће да се смилује ником!  
*Ни* младом, *ни* старом, *ни* болесном!  
Неће да се смилује *ни* за паре! (ППШ: 203)

(2ж)  
ГИНА:  
Ево, дај му ово! *И*, молим те, кажи му... Шта да му кажеш? Кажи му да ништа не брине!  
*И* кажи му... кажи, да ће га брзо пустити! *И* да пази на себе! *И* да се не плаши! Кажи му да ми знамо да није крив! (ППШ: 277)

(2з)  
Богоје:  
Изнеће *и* зечеве, пуњене пачијим јајима,  
Изнеће *и* срнетину хвостанску, са кестењем,  
*И* препелице, *и* фазане, *и* јаребице,  
*И* кљукане гуске, *и* товљене свиње,  
*И* на ражњу печену вепровину,  
*И* вепрову главу, са роговима од паприка! (БК:188)

Наведени примери (2а–з) редуплицираних везника *и*, *па*, *ни* илуструју повезаност двеју или више ситуација. У примеру (1а) редуплицирано је *и* испред сваког члана координираног низа. Интересантно је да ова реплика отвара драму *Хасанагиница*, па је самим тим и улога интензификатора *и* значајна и због тога што упућује на ситуацију која претходи оној приказаној на сцени. Низањем садржаја повезаних редуплицираним *и* упућује се и на испуштени део исказа, а с обзиром на тему прве слике и прости дискурс аскера, претпостављамо да је елидиран глагол којим се исказује нека псовка:

(← ... *и* овог агу, .... *и* шејтана,  
... *и* овакву службу!  
... *и* овакав живот,  
... *и* зостављање!).

Поред полисиндета и елипсе, као стилистичко и кохезивно средство у примеру (2а) присутна је и кумулација објеката. Изостављање глагола уз оволико кумулираних објеката је минус поступак који даје највећу експресивност овом исказу. У другом делу реплике Симовић прибегава синтаксичком паралелизму (*Не вреди да пожелиш, / ако он*

није пожелео! / Не вреди да кажеш, / ако он није казао!), где се дословно понавља синтаксички облик реченице, са различитим лексемама на крају стиха, а све с намером да се нагласе и сличности између двају исказа, али и да се нагласи нека нова мисао.

Спој полисиндета и кумулације као средстава повезивања у тексту уочљиво је и у примерима (2а) и (2б). Мајка Пинторовића у трећем примеру (2в) своју оптерећеност ћеркином свадбом наглашава полисиндетом, упорним низањем везника *па* уз кумулацију обавеза које је чекају (*па мешење, па кување, па набавке, па колко сватова, па где ће ко да спава, па хаљине за невесту*).

Трећи пример (2г) у смислу кохезије, одликује Манојлова решеност да докаже невиност поступком градације остварене кумулацијом хомофункционалних синтаксичких јединица (*←...до војводе Путника, и до ђенералштаба, и до министра војног, и до регента, принца-наследника, па и до самог краља... Да и не помињем команду Прве армије!*). Конструкција *и до* у последњем делу исказа бива замењена конструкцијом *да и не помињем* где партикула *и* овде представља интензификатор којим је још више истакнута Манојлова решеност да опере туђом грешком вишедеценијски упрљан образ.

Наредни пример (2д) је занимљив по својој структури повезаној вишеструким конекторима. Почев од најочигледнијег полисиндета у виду везника *и*, у самосталном понављању и понављању са предлогом *за*, и то у низу парцелата (*И за мужа у Немачкој! И за ту економију! И кување!*) након базне компоненте (*Причо и за њу*) а онда све то повезано елипсом, изостављањем глаголског облика *причо*, а опет итеративним понављањем везника *и* (*И да је остала у другом стању! И да не каже: шиииии, него: шиииии!*) Иконија верно преноси и јасно истиче парцелатима појачаним полисиндетом кључне речи исповести Скитнице и тиме добро повезује текст.

У примеру 2ђ је везан, поред полисиндета, најчешћим кохезивним везама у овом корпусу, елипсом (*могу да ти израдим*) и кумулацијом (*и пензију, и дечи додаток, и инвалиду, и пасош, и кредит, и стан*) да би се исказ завршио како и почиње, синтаксичким паралелизмом у овом случају са новим рематским садржајем (*Могу да ти пролонгирам док трепнеш!*). Овај синтаксички паралелизам је референтни оквир овом исказу и служи Ставри да понови и закључи пред свима да је добар с тренутном влашћу и као такав у могућности да додели неке све друштвене повластице.

Несрећна мајка Гина (2е) описује главну особину Дропчеву користећи синтаксички паралелизам *неће да се смилује ником / неће да се смилује ни за паре*, чиме уоквирује тврдњу да је непоколебљив у свом послу да кажњава људе на свиреп начин, волујском жилом. Средину исказа чине елидиране секвенце појачане полисиндетом (*ни младом, ни старом, ни болесном*). Везником *ни*, тј. његово понављање, само појачава окрутност Дропчеву, а полисиндет прати и градација његове неосетљивости према младом, старом, болесном.

И последња два примера (2ж) и (2з) са полисиндетом везника *и* приказују да ово понављање везника није само значајно у сфери ритма већ има и композицијску – везну функцију, јер сваким новим апелом Гине (2ж) на чувара у затвору у којем јој лежи син (*←Кажми му да ништа не брине! И кажми му... кажми, да ће га брзо пустити! И да пази на себе! И да се не плаши! Кажми му да ми знамо да није крив!*) добија се експресивни градацијски низ потпомогнут овим саставним везником којим се успорава ритам излагања очајне мајке, а исти случај се дешава и са Богојем (2з) када замишља богату кнежеву вечеру па набраја реална и нереална јела и све то истиче понављањем везника *и* чиме постиже и извесну градацију у том набрајању.

Занимљиво је запажање аутора *Српске синтаксе*, Симић и Јовановић Симић, који полисиндетску организацију, „тј. случај када је сваки члан низа обележен форматором“ не виде само као кохезиону по функцији, већ више, према њиховом мишљењу служи



интензивирању сегментације (2017: 59). Па „поновљено и икорпорира чланове низа у узлазну градацију“ (2а, 2б, 2г, 2д, 2ђ, 2ж, 2з), стога је њихов успон и у овим одабраним примерима „искоришћен у функцији носеће снаге за истицање додатних садржаја“ (2017: 59), у нашим примерима 2б и 2г (*па и средовечне, ако су још држеће / па и до самог краља, ако треба!*) потпору и чини везник *па* у функцији истицања градације.

Полисиндет зависног везника *да* у анафорској позицији чест је у овом корпусу:

(3а)

Јусуф:

*Да* Хасанагиница и дође, претпоставимо,  
*да* с тобом поприча и пред целом војском,  
*да* све буде чедно, како и треба,  
опет би о њој певали бесрамне песме! (X: 23)

(3б)

Јусуф:

Баш не можеш да сачекаш  
*да* прво дођеш кући,  
*да* с Хасанагиницом поразговараш,  
*да* се објасниш? (X: 27)

(3в)

Јусуф:

И, кад стигнем, да не гледам које је доба,  
*Да* пробудим Хасанагиницу,  
и да јој кажем  
*да* се ти кући враћаш прекосутра,  
и *да* те она код куће не чека?  
Тим речима?  
Хасанага:  
*Да* више нећу да је видим, *да* ми се губи,  
ето тако да каш! (X: 29)

(3г)

Бег Пинторовић:

Рекао сам  
да те без илми-хабера кући не водим.  
И то врло енергично!  
Ево погледај,  
ово је илми-хабер од Хасанаге,  
написан пред сведоцима;  
доказ *да* ниси отерана,  
*да* нема твога брака са Хасанагом,  
*да* је поништен,  
*да* мош да с удајеш. (X: 41)

(3д)

Јусуф: :

Ово може да има и политичке последице.  
Плашим се *да* се бег увредио,  
*да* му је повређен понос,  
и *да* би можда хтео да ти се освети.  
*Да* стави тачку на твоју каријеру! (X: 55)

(3ђ)

Хасанагиница:  
Кад будемо крај куће, хоћу да станемо,  
да свратим,  
да још једном дете видим и пољубим! (X: 82)

(3е)  
Хасанагиница:  
Да бар могу да плачем,  
да од мојих суза река нарасте,  
да нас та река одавде однесе... (X: 124)

(3ж)  
Просјак:  
Да све људске болове примим на себе!  
Да скупим све ваше чиреве, чворуге, красте,  
ваше несанице, сузе и ноћне море...  
Да вашу патњу понесем у себи... (ЧШ: 152-153)

(3з)  
Обилић:  
Од данас ће знати, ко није знао,  
Да Србија није ћилим из Ушака,  
на коме се дрема и сркуће шербет!  
Да Косово није свилени јастук из Брусе!  
Од данас ће знати, ко није знао,  
да Срби знају за нешто скупље од главе! (БК: 244)

Сви наведени примери анафоре ослободене полисиндетом зависног везником да имају једну заједничку особину, а то је градација у навођењу појмова и радњи. У примеру (3а) Јусуф покушава да освети љутог Хасанагу и укаже му да греша хипотетичком ситуацијом помоћу реалних чињеница које наводи три пута уз везник да (да Хасанагиница дође, претпоставимо, да с тобом поприча и пред целом војском, да све буде чедно, како и треба...)

Пример (3в) је посебно занимљив, јер је понављање везника да усложњено питањима (Да пробудим Хасанагиницу, и да јој кажем да се ти кући враћаш прекосутра, и да те она код куће не чека? Тим речима?). Међутим, већа кохезивност овог текста наступа када Хасанага потврдним исказом настави истим стилем па везником да потврђује решеност да отера своју супругу из њиховог дома (← Да више нећу да је видим, да ми се губи, ето тако да каи!). Као по неком моделу у примерима (3б) и (3д) Јусуф је опет глас разума Хасанагин бирајући начин да укаже на грешке које прави па их ређа поступно, градацијски, мудро у форми питања у (3б) (← Баш не можеш да сачекаш да прво дођеш кући, да с Хасанагиницом поразговараш, да се објасниш?), а у форми констатације у (3д) (← Плашим се да се бег увредио, да му је повређен понос, и да би можда хтео да ти се освети. Да стави тачку на твоју каријеру.) Занимљиво је и позиционо издвајање последње зависне клаузе чиме Јусуф Хасанаги жели да истакне коначни суд о непромишљеном поступку Хасанагином.

Пример (3ђ) и (3е) сликају Хасанагинину прву и једину чежњу која је остала након њеног протеривања из Хасанагиног дома, а то је чежња за дететом (← Кад будемо крај куће, хоћу да станемо, да свратим, да још једном дете видим и пољубим! / Да бар могу да плачем, да од мојих суза река нарасте, да нас та река одавде однесе...).

И последња два примера, (3ж) и (3з) истичу тежње једног човека, самопрозваног спаситеља у оделу просјака, при доказивању своје жртве, и представљају добар пример

кохезије (← *Да све људске болове примим на себе! Да скутим све ваше чиреве, чворуге, красте, ваше несанице, сузе и ноћне море... Да вашу патњу понесем у себи...*), односно грађењу општег уверења које изриче Милош Обилић (← *Од данас ће знати, ко није знао, Да Србија није ћилим из Ушака, на коме се дрема и сркуће шербет! Да Косово није свилени јастук из Брусе!* Од данас ће знати, ко није знао, *да Срби знају за нешто скупље од главе!*) бирајући занимљиве метафоре у виду лексема *ћилим, јастук, глава*.

Веома занимљив пример кохезије текста који почиње анафором лексеме *Обилић*, а наставља се полисиндетом везника *да*, пронађен је у реплици Вука Бранковића:

Вук Бранковић:

А зашто да не може? *Обилић* може све! *Обилић* ће мирно да уђе у турску војску, Турци ће пред њим *да* се склањају, *да* се разоружавају, *да* пред њим отварају чадоре, *да* му праве пут! А *он* ће мирно ући под Муратов чадор, и исећи ће Мурата као репу! (БК: 213)

Анафора лексеме *Обилић*, која настаје из опште констатације да *Обилић* може све, иде дедуктивним путем у конкретизацију лексеме *све* (←*Обилић* ће мирно да уђе у турску војску, Турци ће пред њим да се склањају, да се разоружавају, да пред њим отварају чадоре, да му праве пут! А он ће мирно ући под Муратов чадор, и исећи ће Мурата као репу!) уз помоћ зависног везника *да* који је у овом случају конектор и повезује појединачне конкретизације *Обилићевих* могућности тако што се познатој теми додаје у сваком исказу нова информација: да ће мирно ући у турску војску, да ће се они пред њим склањати, разоружавати и отварати чадоре па овај конектор добија и функцију узлазне градације очекиваних догађаја.

#### 4.1.2. Анафора и синтаксички паралелизам

Синтаксички паралелизам у овој драми готово увек долази удружен са једном, а некада и више синтаксичких фигура. Најчешћи су примери понављања синтаксичких конструкција на почетку исказа, па самим тим синтаксички паралелизам долази у пару са анафором.

(4а) Суљо:

*Једва* се докопасмо помало снаге,  
*једва* скупаторисмо нешто цркавице  
за нешто жена,  
а Хасанага  
не даде нам ни чалабрцнути! (X: 17)

(4б) Суљо:

Имаће он  
и мене због чега да погледа!  
*Могу* ја и иза букве,  
и у трње,  
а не увек у најгушћи метеж!  
*Може* и мени да се заглави нож!  
*Може* и коњ да ми се повреди!  
*Може* и да ми покисне барут!  
Што да не може?  
Киша је природна појава!  
*Могу*, напросто, да назебем пред битку!  
Ааа, имам и ја нешто ситнине за кусур! (X: 19)

(4в) Хасанагиница:

*На пример*, да пред светом  
учиним неку срамоту!

*На пример, да се попнем на софру, пред сватове,  
да се разголитим,  
да питам како им изгледам!  
Могу да нудим да пипају, да провере!  
Пипни, Хусеине, пипни, Сулејмане,  
Синане, шта се стидиш,хвати шаком,  
охо-хохооо! (X: 84)*

(4г) Хасанагиница:  
Осећам само гађење и страх.  
*Плашим се јоргана којим се покривам,  
плашим се јастука на који спуштам главу;  
плашим се виљушке, тањира, кашике,  
плашим се цвећа! (X: 107)*

(4д)  
Манојло:  
*А шта ако је Макензенова шпијунка?  
А шта ако сарађује сокупатором?  
А шта ако је намерно постављена?  
А шта ако држи квартир за официре?  
А шта ако је у вези с нашом командом?  
ТАНАСКО:  
Можда је нека из Кола српских сестара.  
Можда је жена баш нека патриоткиња... (ЧШ: 67)*

(4ђ)  
Госпава:  
*Мојим јој парама плаћо крменадле!  
Мојим парама биоскопе и сусам!  
Мојим парама мустру црно и розе! (ЧШ: 143)*

Редуплицирањем прилога *једва* у примеру (4а) жели се истаћи глаголски део исказа (← *...се докопасмо помало снаге / скунаторисимо нешто црквице*), али се и повезују два исказа. А овај конектор додатно појачавају прилози *помало* и *нешто*<sup>17</sup> а онда и супротни везник *а* да би се дочарао очајан положај аскера у односу са Хасанагом, који, озлојеђен својим односом са супругом и њима, брани било какав однос са женама.

У примеру (4б) постоји анафорски паралелизам модалног глагола *моћи* који се јавља облички у два лица (*могу* и *може*), и то у карактеристичном понављању, при чему је први облик *могу* заступљен при првом и последњем навођењу, па уоквирује све исказе у којима се глагол *моћи* јавља у облику *може*. Карактеристично је да иза анафорског *може* долази интензификатор *и* који додатно појачава допунски садржај, у чијем се средишту налази повратни глагол: *Може и мени да се заглави нож! / Може и коњ да ми се повреди! / Може и да ми покисне барут!*

Занимљив је пример (4в) с редуплицирањем модалног израза *на пример* уз елипсу глагола *моћи*, у првом лицу једнине презента. Хасангиница покушава да убеди брата да ће нарушити његов углед уколико јој не обезбеди виђење с дететом. Претња,

<sup>17</sup> У датом контексту прилог *нешто* се изједначава са прилогом *мало*.

конципирана по ентимемском принципу<sup>18</sup>, креће уопштено (*да учиним неку срамоту*), а затим узлазном путањом, градацијом, прети конкретним исказима (*да се попнем на софру, да се разголитим, да питам како им изгледам*). Услед изостављања глагола *моћи*, искази се у првом делу реплике нижу један за другим убрзано, а када се коначно експлицира тај глагол, постиже се ефекат упсоравања и наглашавања (*Могу да нудим да питају...*). Анафорски паралелизам присутан је и у четвртом примеру (4г) када презент *плашим се* повезује четири нове реме и чини да се нагласи сваки нови узрок страха почев од *јоргана*, преко *јастука*, *виљушке*, *тањира* и *кашике* па све до *цвећа*. Овај паралелизам, као и у претходном примеру, појачан је ентимемским принципом, јер се тврдња о страху, наведена у првом стиху, у наредна четири стиха конкретизује кроз појединачне примере тог страха. Стога се лексема *страх* може посматрати и као отварачки конектор у односу на глагол *плашити се*.

Занимљива су последња два примера (4д) и (4ђ) са синтаксичким паралелизмом усложњеним анафором (*←А шта ако је*) у првом, трећем и петом исказу (*Макензенова штијунка/ намерно постављена/ у вези с нашом командом*) и скоро иста синтаксичка конструкција без помоћног глагола *јесам* (*← А шта ако*) у другом и четвртом исказу шестог примера (*сарађује сокупатором / држи квартир за официре*), као и понављањем елидираног облика конструкције (*Мојим јој парама плаћо→ Мојим Ø парама Ø биоскопе и сусам/ мустру црно и розе!*) у седмом примеру а све са циљем да своју изневереност од стране вољеног човека искаже што експресивније и уверљивије понављајући окрњену елипсом поменути конструкцију и додавајући јој увек нови садржај.

Занимљива су наредна два примера (4е) и (4ж) која су пронађена у истој сцени где разговарају Дробац и Софија који понављају у два вида, дијалекатски и стандардни, модални глагол *моћи*:

(4е)

ДРОБАЦ:

*Море да закоље. Море дубије батином. Море... море да насрне... Разумијеш? Не разумијеш!* (ППШ: 302)

(4ж)

СОФИЈА:

*Свеједно шта... Могао си да скупљаш траве, да све око тебе мирише!... Могао си да копаш гробове, да чистиш оборе и штале, да туцаш камен! И најгори посао... све ти је боље од тога!*

ДРОБАЦ:

*Мого сам и да обрађујем земљу, да штавим коже... Мого сам да бојим и редим вуну, да ваљам сукно... Мого сам код Браће Пецовића да учим браварски занат... Мого сам да печем лонце и тестије, да печем љеб...* (ППШ: 311)

У првом примеру Дробац покушава да заплаши Софију својом појавом, али користи занимљиву супституцију првог лица трећим лицем јединине, чиме се постиже дистанцирање од чина и уопштавање, и тако намерно појачава експресивност свог обраћања. Дробац користи дијалекатски облик овог глагола *море* који понавља чак три пута увек на почетку исказа.

<sup>18</sup> Ентимем представља мисаоно-језичку структуру у којој се најпре наводи опште (тј. неки општеважећи став, правило) које се принципом дедуктивног закључивања потом потврђује неким конкретним примером (Ковачевић 2015: 316–317)

А у другом примеру Дробац понавља нормативни облик, премда с елизијом гласа а, овог модалног глагола, након Софијиног покушаја да га врати на прави пут, користећи управо синтаксички паралелизам усложњен анафором *могао си да* .

#### 4.1.3. Мезофорска кохезија

Мезофора, као понављање исте лексеме унутар више узастопних исказа, такође наступа у улози конектора. Сталним понављањем средишње јединице писац понавља и део претходне реме. У Хасанагиници се једна од кључних речи – жена понавља по мезофорском принципу:

(5) Суљо:  
Плашим се да не знаш.  
Викао јутрос  
да му је *женскиње* довде дошло,  
да због *жена* ни царевина не ваља,  
да би нам боље било да их нема!  
А после и удатима забранио да долазе! (X: 15)

Иако се лексеме *женскиње* и *жене* не подударaju у потпуности, сматрамо да се ипак може говорити о мезофори, али парегменонској<sup>19</sup> мезофори, с обзиром на то да се понављају лексеме са истим кореном, односно лексеме које припадају истом творбеном гнезду. У средини узастопних стихова наводе се исти садржаји, с тим што је један, означен лексемом *жена* – стилски неутралан, док је други, *женскиње* – стилски маркирани пежоратив. На овај начин се истиче да исказе повезује иста тема – *жене*, која за себе везује нове реме и у последњим двама стиховима, с тим што је тема у претпоследњем стиху изражена деиктичким конектором *их* (да би нам боље било да *их* нема), односно елипсом при којој се садржај пренео на атрибут (а после и *удатима [женама]* забранио да долазе).

#### 4.1.4. Мезоанафора са анафором у служби кохезије

Комбинацијом мезофоре и анафоре настаје мезоанафора. Она је дакле „повнављање исте језичке јединице на средини прве и на почетку наредне реченице или стиха“ (Ковачевић 2015: 305).

(6) Рибарица:  
Имам ја *Косово* и без *Косова*!  
*Косово* је мени где год се окренем!  
*Косово* је мени сваки дан! (БК:152)

У овом примеру уочава се комбинација мезоанафоре и анафоре, прво се понавља лексема *Косово* на средини првог исказа и на почетку другог, а онда се дешава још једно понављање у виду анафоре у следећем исказу. У погледу ланчане реализације исказа у тексту јасно се види развијање члана претходног исказа у следећем.

Занимљив је пример анафоре уведене мезофором придева *великим* уз мезофору истог придева, али различитог падежног облика, *великих*:

<sup>19</sup> Парегменон Багић (2012: 237) објашњава као употребу двеју или више речи истог корена у истом стиху, реченици или одељку

(ба) Вук Бранковић:  
Он мисли да се историја ствара  
само *великим* потезима *великих* владалаца,  
*великим* јунаштвима *великих* јунака,  
и *великим* страдањем *великих* мученика. (БК: 170)

У овом примеру уочавамо делимично понављање рематског дела исказа (*великим* / *великих*) проширеног новим члановима исказа (←*потезима: владалаца, јунаштвима: јунака, страдањем: јунака*).

#### 4.1.5. Епифорска кохезија

Епифора<sup>20</sup>, као понављање исте лексема на самом крају неколико исказа или стихова такође има изразиту повезивачку улогу. Малобројни примери ње су присутни у анализираном корпусу:

(7а) Хасанагиница:  
Мало моје, на лавандулу *мирише!*  
Прстић на нози му *мирише!* Зумбул бели!  
Косица му на сапун  
и на цвеће  
*мирише,*  
колевчица му,  
ко облак препун цвећа,  
*мирише...* (X: 123)

(7б) Муса:  
...И то са Хасанагицом канда је нека *политика!*  
Хусо:  
Ти све пребацујеш на политички терен!  
Олиста буква — *политика!* Процвета багрем —  
*политика!*  
Разболи се крава, цркне — опет *политика!* (X: 48)

(7в) Хасанага:  
Не мораш да се трудиш!  
Нема суза ако је *срце од камена!*  
Хасанагиница:  
Чујеш ли шта каже? *Срце од камена!* (X: 124)

(7г)  
Праља:  
Отворим књигу: *крв!*  
Отворим врата, отворим прозор: *крв!*  
Подигнем поклопац: *крв!* (БК: 272)

Понављање исте лексеме – презента *мирише* (7а) на крајевима четири узастопна исказа доприноси издвајању преовладајуће емоције главне јунакиње према детету, затим именице *политика* у истицању мишљења о тренутној ситуацији (7б), па синтагме

<sup>20</sup> Радоје Симић (2010: 238) када говори о гласовном понављању, епифору види као поентирани завршетак строфе који, сем што појачано сигнализира крај речи у којима је употребљен, покреће и ритам оживљавајући га циклизацијом лексичких низова.

*срце од камена* у репликама двоје бивших супружника (7в), односно лексеме *крв* (7г) у истицању ужаса са којима се среће Праља након крвавог боја. Багић (2012: 110) сматра да ова фигура, *епифора*<sup>21</sup>, као конектор уноси ритам и симетрију у исказ.

#### 4.1.6. Анадиплозична кохезија

„Анадиплоза подразумева понављање исте језичке јединице с краја једног стиха или реченице на почетку наредног стиха или реченице“ (Ковачевић 2015: 303).

Кад говоримо о овој фигури имајући у виду текстуални критеријум, односно начин на који она доприноси обликовању типа веза међу исказима, можемо закључити да је пред нама фигура која представља праву текстуалну везу, јер рема из првог исказа постаје тема другог исказа.

У овом корпусу анадиплоза је уочена само у реплици и Хасанагине мајке, а лексема која се понавља (*лудило*) једна је од кључних речи ове драме и њоме се најбоље описује стање свести главног јунака.

(8) Мајка Хасанагина:  
Значи да је пометен, да не расуђује,  
да му је у главу ударила крв,  
и да му треба помоћи.  
То је лудило, беже,  
а у лудилу нема намере! (X: 40)

Да текстуална веза реме првог исказа и теме другог нису уланчаване и на основу синтаксичке функције, већ да рема може бити један реченични члан, а тема други, како уочава Ковачевић (2015: 304), слажући се са Силићем, иако се ради о истој лексеми, говори нам овај пример где лексема *лудило* представља предикатив у својству реме првог исказа, а адвербијал у својству теме новог исказа.

Мајка Хасанагина покушава пред бегом Пинторовићем прво да оправда сина ређајући градијацијски симптоме његове менталне нестабилности (← *Значи да је пометен, да не расуђује, да му је у главу ударила крв, и да му треба помоћи*), а затим анадиплозом закључује да је у питању највиши степен нестабилности, *лудило*.

#### 4.1.7. Полиптотонска кохезија

Полиптотон се дефинише као „позиционо неусловљено понављање једне ријечи у различитим облицима у више реченица или стихова“ (Ковачевић 2015: 304). Полиптотонска понављања се, како истиче Багић (2012: 251) често употребљавају са циљем да се истакне нека идеја, опсесивна мисао, али и да се приближе удаљени предмети, појаве и гледишта.

У овом корпусу регистрован је и овај вид понављања, и то у два примера, при чему полиптотон наступа првенствено као кохезивно средство:

(9а) Ахмед:  
Аге те мазиле, па се сада чудиш  
што са тобом тако строго поступају!  
Е, мој ефендијо! Ко са *агама* тикве сади,  
*аге* му се о главу лупају! (X: 29)

<sup>21</sup> Уп.: „Епифора обилјежава исказе композицијски, тематски и ритмички. Нјезина улога, оvisно о контексту, може варирати између упоришта језичкој магiji у lirici и потпoрнја poleмичком uvjeravanju“ (Багић 2012: 110).



(9б) Хасанагиница:  
Свак од њих мисли да му је *Алах* слуга,  
да *Алах* нема другог посла  
него да њега оправдава,  
да њему даје за право.  
Они ти кроје *Алаха* према себи,  
ко да је *Алах* кошуља. (X: 64)

(9в) Герасим:  
*Обилића* нисам поменуо ја, него ти!  
Кад ти *га* неко помене, ко да те потпали!  
Шта имаш толико против *Обилића*?  
Шта је то против тебе урадио *Обилић*?  
Зашто од *Обилића* стално толико зазиреш? (БК:175) полиптотон

У примеру (9а) полиптотонско понављање именице *ага* у различитим падежним облицима представља заправо понављање теме, те служи додавању нових садржаја познатој теми. Потврду да је оваква алолексичка реализација честа у изрекама, како је приметио Крешимир Багић (2012: 250) видимо у последњем исказу: *Ко са агама тикве сади, аге му се о главу лупају* – у коме је модификована народна пословица заменом изворне лексеме *ђаво* именицом *ага*.

Полиптотонска понављања служе за то да се теми која је константна додају стално нови рематски садржаји, што потврђују и примери (9б) и (9в). При овом кохезивном поступку мења се само карактеристична позиција теме.

Занимљива игра полиптотонског понављања лексема *круна* и *глава* даје следећем примеру специфичност.

(9г) Мурат:  
Ономе ко је на *главу* ставио *круну*,  
Више је стало до *круне*, него до *главе*!  
Па ће за своју *круну* дати и *главу*  
– и *главу* и народ, и земљу и веру! –  
а *круну* неће дати ни за образ!  
Његова је памет опасана  
Окружена, и ограничена, *круном*!  
Он се не греје на сунцу, него на *круни*!  
Могло би да се каже  
да му је *глава* уловљена у *круну*!  
*Круна* је нека врста мишоловке! (БК: 233-234)

Ово позиционо неусловљено понављање обе лексеме у сваком исказу доприноси повезаности и целовитости Муратове реплике. Пренесеним значењем ових лексема Мурат открива животну истину да је оном ко дође на власт милија она од живота, да ће за њу дати и живот, а њу ни за шта. Чак му је и сам живот одређен њом, она греје, па се може закључити да он од ње, *круне*, власти, тј. моћи, зависи.

#### 4.1.8. Полиптон са анадиплозом

Полиптонско понављање ојачано анадиплозом проналазимо у следећем примеру.

(10) Богоје:  
Оно је само у себи  
оволико *подељено* и *завађено*,  
колко је *подељена* и *завађена* Србија,  
не може да се одбрани *ни од мува!*  
*Ни од мува*, а камоли од Турака! (БК: 159)

У овом примеру имамо различиту алолексичку реализацију лексема *подељено* и *завађено*, што представља полиптон, и на самом крају понављање рематског дела једног исказа, као тематског у следећем, анадиплозу.

#### 4.1.9. Синтаксички паралелизам

Синтаксички паралелизам, који је уз анафорску кохезију најчешћи тип рекуренције у овим драмама, готово никада није реализован само као пуко понављање структуре исказа, већ је усложњен, ојачан другим фигурама понављања.

Једини забележен пример синтаксичког паралелизма неусложњеног другомом фигуром је следећи:

(11) ДРОБАЦ:  
Ал зато *треба да знадеш*  
*ђе да удриш*,  
*и да знадеш*  
како да удриш,  
*и да знадеш*  
ђе су му живци,  
и како су му распоређени бубрези!  
Разумијеш? Не разумијеш!  
*Ако га заковчаш* за мацке,  
*а да му кожа* не попуца под опутом,  
*ко да га ниси* ни заковчо!  
*Кад га шинеш*,  
*а да те крв* све до капе не попрска,  
*ко да га ниси* ни шино, је л разумијеш?  
Не разумијеш. (ППШ: 230-231)

Овај пример у себи садржи чак три различита синтаксичка паралелизма. Први синтаксички паралелизам је дат у облику упутства и хвалисања малоумног Дропца преплашеном саговорнику, користећи конструкцију *треба да знадеш* коју понавља два пута појачану везником *и (и да знадеш)*, а онда следи низање само наизглед две различите конструкције, чијој формалној разлици сведоче везници *ако* и *кад*, па представљају кондиционално и темпорално значење (← *ако га / а да му / ко да га ниси* и *кад га / а да те / ко да га ниси*) и најзанимљивије понављање питања и одговора: *Разумијеш? Не разумијеш.*

Осим већ помињане комбинације с анафором, где је синтаксички паралелизам представљао секундарну, а анафора примарну фигуру, постоје случајеви у којима се он комбинује са епифором, полиптоном, али и различитим типовима морфолошких и лексичких понављања.

4.1.9.1. Комбинацију паралелизма, епифоре и полисиндетске анафоре илуструје следећи пример:

(12) Хасанага:  
Па да сам јој слуга толике године, дошла би,  
да је за мене коња везивала, дошла би,  
ако не због мене, оно због моји рана,  
ако не због рана,  
оно барем због оног детета,  
да се барем због њега, и због Алаха,  
самилосном покаже! (X: 26)

Понављање условних реченичних конструкција са везницима *да* (у првим двама стиховима) и *ако* (у наредним двама, уз елизију глагола у главној клаузи), ојачане полисиндетском анафором (*да-да* и *ако-ако*), носећи је кохезивни механизам реплике. Томе доприносе и епифорично употребљени глаголски облик *дошла би*, као и именица *рана*, који својом финалном позицијом у исказу још више истичу примарни кохезивни механизам. Употребом, али и понављањем речце *барем* писац појачава скривену градијацију, ставивши Хасанагу на најнижи степен градијације у Хасанагичином животу.

4.1.9.2. Паралелизам може бити ојачан и полиптотонским понављањем теме:

(13а) Хасанагиница:  
Да је бар неки бог,  
него мој Хасанага!  
Да је бар онај који је стварао свет,  
него Хасанага који воли овчетину,  
Хасанага који звижди кад спава! (X: 32)

Карактеристичним понављањем конструкције *Да је бар ... Него...* у примеру (13а) Симовић гради синтаксички паралелизам, при чему први и трећи стих садрже на самим крајевима и синониме *неки бог / онај који је стварао свет*. Четврти и пети стих: *Хасанага који воли овчетину / Хасанага који звижди кад спава* представљају супротност садржајима представљеним првим и трећим стихом. Понављањем лексеме *Хасанага* одржава се иста тема кроз целу реплику, тако што се рема из другог стиха *мој Хасанага*, развија у тему четвртог и петог стиха, а њено позиционо неусловљено место образује полиптотонско понављање.

И реплика наведена под (13б) илуструје још један занимљив пример паралелизма усложњеног полиптотонском:

(13б) Јусуф:  
Никад се не зна.  
Колко пута мислиш да видиш све,  
а оно испадне да ниси видео ништа.  
Мислиш да све држиш у својим рукама,  
чврсто и сигурно,  
а на крају  
испадне да си чинио онако  
како је хтео неко кога и не знаш.  
Човек верује да је сав савцит од челика,  
а оно испадне да је тај челик восак  
између нечијег палца и кажипрста. (X: 59)

Осим позиционо неусловљеним понављањем предиката *мислиш* и *испадне* (8б) који се јављају у супротним клаузама, паралелизам је у овој реплици оснажен и употребом антонима (*све : ништа; држати све у својим рукама : чинити како хоће други; челик : восак*).

4.1.9.3. Симовић користи паралелизам као конструкцију коју ојачава и са више укштених типова рекуренције, што показује пример (9):

(14) Хусо  
Где женско зашиушти,  
ту замирише и погача,  
замирише лонац пасуља,  
зазелене се дудови,  
под дудовима зацрвени се кров!  
Где је женско,  
ту се нађу и грађа, и добри мајстори! (X: 17)

Осим синтаксичког понављања конструкције, са ослонцем на зависносложеним реченицама са месним значењем, опетује се и субјекат (*женско*) у зависним клаузама, као и корелатив *ту* на почетку управне клаузе. Међутим, паралелизам је ојачан и другим видовима понављања. У првом реду *ту* је морфолошко понављање почетносвршених глагола с префиксом *за*, а затим мезоанафорско понављање глагола *замирише* у другом и трећем стиху, односно полиптотонско понављање лексеме *дудови*. Такође, и у овом случају фигурама понављања придодата је и лексичкосемантичка кохезија метонимијског типа, коју препознајемо у односима лексема *дуд* и *грађа*, *кров* и *кућа*.

#### 4.1.10. Анафора са вокативом као кохезиони механизам

Редак пример понављања облика вокатива именичке речи, што представља лексичко кохезивно средство, проналазимо у овом корпусу употребљен као покушај успоравања радње у исказима:

(15) ГИНА:  
Има он обзира, кад му нешто треба!  
*Гино* скувај, *Гино* опери, *Гино* додај,  
*Гино* устај, Секула се упишкио,  
*Гино* камфор, *Гино* стего ме ишијас,  
*Гино* кирију, *Гино* струју, *Гино* дрва,  
погино од Гине дабогда! (ППШ: 220)

Понављање вокатива са апелативном функцијом, тачније наредби које Гина добија од супруга како би ови искази били експресивнији и уверљивији у представљању Гине као жртве несрећног брака је употребљено као везивно средство.

#### 4.1.11. Понављање као кохезивни механизам у дијалогу

Када говоримо о понављању као конектору у драмском тексту, не смемо прескочити понављање при размени реплика два говорна лица. При конверзацији понављање дела исказа претходног говорника је сасвим уобичајена појава, а за то

постоје различити разлози. У дијалогу саговорници најчешће имају исту тему којој додају нови садржај.

Понављање се у овом корпусу најчешће јавља као израз изненађења другог саговорника након реплике првог:

(16а) ГИНА:  
Ако га *не туку*, онда је, значи, још горе!  
БЛАГОЈЕ:  
Зашто је горе ако га *не туку*, будало?  
ГИНА:  
Зато што значи да је *почо да признаје*!  
БЛАГОЈЕ:  
*Шта он има да признаје?* (ППШ: 227)

(16б) ДАРА:  
Прегледај Секулину собу, спали све *хартује*!  
БЛАГОЈЕ:  
Какве *хартује*? (ППШ: 228)

У овим двама примерима се понавља део претходног исказа у виду питања као израз изненађења. Међутим, често након понављања одређених лексема / синтагми као исказивања изненађења у виду питања следи понављање лексеме / синтагме у оквиру одговора на то питање:

(16в) Просјак:  
Тебе, видим, притисно *велики камен*!  
Вилотијевић:  
Није *то* лако носити!  
Просјак:  
А кад би хтео неко други да *Ø* понесе?  
Вилотијевић:  
Јеси ти читав?  
Која будала да носи *туђи камен*?  
Просјак:  
Има разних будала.  
Нађе се неко ко баш воли да *Ø* понесе.  
Вилотијевић:  
*Мој камен*?  
Просјак:  
*Твој, кафеџинкин, ове девојке,*  
*овог што чита новине, чији било!* (ЧШ: 115)

(16г) Госпава:  
Грех је несретници обећати, па слагати!  
Иконија:  
Шта ти је ког врага обећавао?  
Госпава:  
*Ø* Брак! *Ø* Људски живот! *Ø* Кујну! *Ø* Спаваћу собу!  
*Ø* Чисту постељину! *Ø* Поштовање! *Ø* Децу! (ЧШ: 142)

(16д) Цмиља:  
Ја имам нешто постељине и судова,

а и пара сам одвојила на страну,  
па мислим...  
Анђелко:  
Ама каква сад *постељина*?  
Цмиља:  
Па зна се шта је прво за *домаћинство*!  
Анђелко:  
Ма, ко ти је шта реко за *домаћинство*?  
Цмиља:  
Шта има ко да ми каже,  
знаш шта се десило међу нама!  
Анђелко:  
Ма је л ти зато замишљаш да ја *зидам*?  
Цмиља:  
Не мораш одма баш да *зидаш*,  
за прво време можемо и *под кирију*...  
Анђелко:  
Слушај, да се ми лепо разумемо:  
*нема ни зидања, ни под кирију!*  
*Ни домаћинства, ни постељине, ни судова!* (ЧШ: 76-77)

Констатација о *камену* који притиска Вилотијевића, као и његово жаљење (Није *то* лако носити!), претходе питању у виду понуђене помоћи (А кад би хтео неко други да *Ø* понесе?), затим ишчуђивању (Која будала да носи *туђи камен*?), правдању због понуђене помоћи (Нађе се неко ко баш воли да *Ø* понесе.), па затим опет питању изреченом у неверици (*Мој камен*?), и на крају детаљном одговору у виду нагомиланих атрибута и елипсе лексеме *камен* (*Твој, кафеџинкин, ове девојке, овог што чита новине, чији било!*). Понављање лексеме *камен* појачане разним атрибутима (*велики, туђи, мој, твој, ове девојке, овог што чита новине, чији било*) доприноси лакшој повезаности дијалога два наизглед потпуно неповезана саговорник када говоримо о њиховом социјалном статусу.

У другом примеру након изненађења у виду питања следи елипса глаголског облика *обећао* (*Ø* Брак! *Ø* Људски живот! *Ø* Кујну! *Ø* Спаваћу собу! *Ø* Чисту постељину! *Ø* Поштовање! *Ø* Децу!), док у трећем након понављања одређених лексема у виду питања са изненађењем следи негација као одговор на све наведено у исказима првог говорника.

Велики је број примера који садржи понављање одређеног дела исказа првог саговорника у виду прекора:

(16ђ) ЈЕЛИСАВЕТА:  
Ја овакав *примитивизам* још нигде нисам доживела!  
ДРУГА ГРАЂАНКА:  
Даћу ја теби *примитивизам* по дупету! (ППШ: 175)

(16е) Хасанага:  
Не мораш да се трудиш!  
Нема суза ако је *срце од камена*!  
Хасанагиница:  
Чујеш ли шта каже? *Срце од камена*!  
Видиш ли  
каквим ти *каменом* мајку именују?  
*Велики камен...* склоните *га...* (Х: 124)

(16ж) ФИЛИП:

Дођи, оче, да видиш како се мајка  
сина јединца *одриче!*  
БЛАГОЈЕ:  
Јеси ти луда? Да га се *одричеш* сада, кад му је најтеже?  
ГИНА:  
Ама кога се *одричем?*  
БЛАГОЈЕ:  
*Одричеш* га се сада, кад је у затвору!  
ГИНА:  
*Ја да се сина одричем!* Ти си полудео! (ППШ: 265)

Први пример је класичан пример одговора као прекора у којем се понавља лексема из првог исказа *примитивизам*. Други пример дијалога обилује понављањем лексеме *камен* међу двоје супружника, прво у виду прекора, а затим у виду жаљења Хасанагинице што је прво супруг, а онда ни остали не разумеју.

Прекор се у виду питања са поновљеном лексемом *одричеш* налази и у трећем примеру, њега смењује изненађење опет у форми питања (*Ама кога се одричем?*), а као одговор њега прекор бива изречен оштрије (*Одричеш* га се сада, кад је у затвору!), након чега стиже одговор у виду правдања (*Ја да се сина одричем!* Ти си полудео!).

Понављање одређених лексема у дијалогу с циљем испитивања саговорника приказано је у наредна два примера:

(16з) ДРОБАЦ:  
Заборавио сам *жилу*.  
Овден сам неђе оставио *жилу*.  
Ђе ми је *жила*?  
Зове ме Мајцен на дужност, кад ниђе *жиле!*  
Ја сам без оне волујске *жиле* ко без руке!  
Тражи тамо, тражи вамо,  
док ти се не сетик да ће  $\emptyset$  бити овден.  
Без ове *жиле* ниђе ти нисам присто!  
СИМКА:  
Нећеш га, ваљда, ти *саслушавати*?  
ДРОБАЦ:  
Ја не *саслушавам*. Ја само *помажем*.  
ГИНА:  
*Како помажеш? Батином? Овом жилом?*  
ДРОБАЦ:  
Не дирај ми ту *жилу*, кад ти говорим! (ППШ: 228)

(16и) МАЈЦЕН:  
Мушки. Има вас *четворо*?  
ВАСИЛИЈЕ:  
*Четворо*.  
МАЈЦЕН:  
Јесте ви можда брачни парови?  
ФИЛИП:  
Њих троје јесу  $\emptyset$ , ја сам слободан човек!  
МАЈЦЕН:  
Како то мислиш: *њих троје*? (ППШ: 184)

У првом примеру дат је полилог између три лица с циљем испитивања доминантног саговорника Дропца од стране подређених саговорника, Симке и Гине. Полилог у овом примеру као и дијалог у другом, функционише на принципу питање / одговор с поновљеним лексемама, с тим што у другом примеру, дијалог се завршава питањем као изразом изненађења.

Понављање одређеног дела исказа се јавља и у виду међусобне утехе саговорника:

(16ј) Вилотијевић:  
Ја не поричем да сам доживео *несрећу*...  
Ставра:  
Пусти *несрећу*,  
*несрећа* не дође зато да нас упропасти. (ЧШ: 104)

(16к) СОФИЈА:  
Наћи ће се *неко место* и за тебе...  
ДРОБАЦ:  
*Какво мјесто? Стеничњак? Осињак? Гујињак? Бубашвабињак?* (ППШ: 312)

Вилотијевић признаје да је доживео *несрећу*, а Ставра репетицијом ове лексеме покушава да га утеша, док Софија покушавајући да утеша свог предатора користи уопштену конструкцију *неко место* и изазива код њега ишчуђивање пуно питања (*Какво мјесто? Стеничњак? Осињак? Гујињак? Бубашвабињак?*).

Ретки су примери дијалога у којем егзистирају питања као одговори:

(16л) ВАСИЛИЈЕ:  
Зар сте морали *онако да их вешате*?  
ДРОБАЦ:  
Како *онако*?  
ВАСИЛИЈЕ:  
*Онако голе, без опанака и чакшира?* (ППШ: 199)

Пример дијалога између Василија и Дропца, читавог у форми питања са понављањем лексеме *онако*, захтевао је ипак да се заврши у форми питања са појашњењем (*Онако голе, без опанака и чакшира?*). Бирајући баш ову лексему Василије као да жели да избегне да постави конкретно питање целату многих својих суграђана, а његово понављање од стране Дропца исто у форми питања има за циљ да га натера да га конкретизује у наредном исказу, што и чини.

3.1.11. Увидом у целокупни корпус увиђа се подједнака присутност анафоре с полисиндетом у трима драмама, „Хасанагиница“, „Чудо у Шаргану“ и „Путујуће позориште Шопаловић“. Драму „Бој на Косову“ најмање одликује ово кохезивно средство, нарочито анафора с независним везницима, док се са зависним везником *да* спорадично јавља у ситуацијама када се жели истаћи неко опште уверење кроз појединачне исказе. Мезоанафора са анафором у служби кохезије није нарочито присутна у целокупном корпусу, а најочљивија је у драми „Бој на Косову“ где се тема једног исказа развија у наредним исказима. Уочена је највећа присутност епифоре у Хасанагиници, најчешће у размени реплика двоје саговорника чија се размишљања мимоилазе о датој теми. Такав је случај и са паралелизмом ојачаним полиптотомом.



## 4.2. Реторичко питање као кохезивно средство

Реторичко питање<sup>22</sup> као кохезивно средство заузима у овом корпусу занимљиво место, нарочито у исказима женских ликова у драмама „Чудо у Шаргану“ и „Хасанагиница“, што представља начин да се прикаже очигледна безизлазна ситуација у којима се налазе јунакиње, па оне овим питањима дају одговор наизглед саговорнику, а највише себи, као потврду апсурдности која их је задесила.

(17а)

ГИНА:

*Ама коме да ћутим? Курви да ћутим? Ко си ти да ти ћутим?*

Да је неко ко командује, неко ко користи,  
да је неко ко копа, неко ко коси, неко ко даје,  
неко ко дан,  
па да и ћутим!

*Ваљда теби, маторој курви, да ћутим? (ППШ: 221)*

(17б)

Хасанагиница:

*Како „спремна“? Шта значи „спремна“?*

*Савила, сложила хаљине,  
увила рунде, минђуше, огрлице,  
избројала прстење?*

*Како за ово да се спремим? (Х: 37)*

(17в)

Мајка Хасанагина:

*Ко би од ага чекао седам година  
да му се роди првенац?*

*Ко би стрепео седам година  
да л ће му жена уопште родити? (Х: 39)*

(17г)

Хасанагиница:

*Шта кажеш?*

*Нема мога брака са Хасанагом,  
не постоји? Избрисан?*

*Ни оних седам година не постоје,  
ни моје дете не постоји?*

Ја, будала, патим и плачем,  
а ти уредио да не постоји!

*И Хасанага, кажеш, потписао?*

*И сад је све у реду, можемо и да певамо,  
имамо илми-хабер?*

*А шта ћу с њим?*

Покажи ми тај илми-хабер, Алаха ти!

*Може ли он на рану да се привије?*

---

<sup>22</sup> Реторичко питање се јавља још у антици. Користили су га говорници у сврху уверавања и убеђивања слушалаца. Због тога што ова фигура исказу даје снагу она се брзо пренела на друге дискурсе. Данас се може наћи осим у књижевном дискурсу и рекламном, као и политичком дискурсу. Марина Катнић Бакаршић (1999: 102) види ову фигуру као текстуални конектор, јер понављањем питања она могу формирати референтни оквир текста, долазећи као инкоативна (почетна) и финитивна (завршна) реченица.

Питања којима Гина наставља дијалог са глумицом Јелисаветом су у ствари катафорички конектори с епифором у својој структури којим отвара своје излагање о својој саговорници. Она поставља питања и даје одговор на њих нагомиланим условним конструкцијама које су представљене синтаксичким паралелизмом (← *Да је неко ко командује, неко ко користи, да је неко ко копа, неко ко коси, неко ко даје, неко ко дан...*) Своје мишљење завршава опет питањем с поновљеном квалификацијом *курви*, сад са појачаном атрибутом *маторој*, и тако заокружује мисао о њој на занимљив начин.

Други, трећи, и четврти пример садрже ову синтаксичку фигуру „која се заснива на употреби упитних реченица с контекстуалном вриједношћу изјавних“ (Ковачевић 1998: 38) у улози кохезивног средства које необично повезује ретке тренутке пркоса у исказима женских ликова при покушају да промене нешто у разговору са мушким, доминантним ликовима, у прва два примера са Бегом Пинторовићем, у трећем са Јусуфом.

Реторичко питање заиста можемо посматрати као кохезивни механизам јер се оно својим карактеристикама увек наслања на нешто што претходи, тј. реакција је на неки претходни исказ, а има повезачку улогу и због тога што код читаоца ипак изазива очекивање одговора у даљем тексту.

Да реторичко питање у улози кохезивног механизма долази као реакција на претходни исказ саговорника, приметимо у наредном примеру:

(17д) Спиридон:  
Одбијајући Муратове захтеве,  
Ти си, сигурно, све узео у обзир?  
И сигурно си све одмерио?

Лазар:  
*Мислиш да ја не знам чиме располажем?  
Да не знам да нисам цар Стефан Душан Силни?  
Да не знам да немам деспота Јована Оливера?  
Да не знам да немам државу на три мора?*  
Али кад погледаш између чега бираш:  
да живиш, трпећи Муратову чизму,  
служећи Турке, ратујући за Турке,  
дајући жито Турцима, земљу Турцима,  
децу Турцима,  
или да умреш бранећи све то од Турака,  
шта би ти изабрао, кажи, када би бирао?  
Зар се то не би изабрало само. (БК:139)

Други, трећи и четврти Лазарев исказ с елидираним глаголским обликом *мислиш* заједно са првим исказом представљају питања на која се не очекује одговор, јер се њима у ствари нешто тврди. Прво питање представља опште питање иза кога се синтаксичким паралелизмом удруженим са елипсом нижу три питања која иду узлазном градијацијом (←*Да не знам да нисам цар Стефан Душан Силни? Да не знам да немам деспота Јована Оливера? Да не знам да немам државу на три мора?*) којом се постиже потврђивање питања датог у првом исказу. Када би се хтела истаћи информација у овом исказу могла би се преформулисати сва ова питања у екскламативне исказе: *Ја нисам цар Стефан Душан Силни! Ја немам деспота Јована Оливера! Ја немам државу на три мора!* Међутим, „реторичко питање обликује специфичан код. Њиме се исказ оживљује, а мисао афективно предочава“ (Багић 2012: 272). Стога је оно било погодније за

исказивање набијених осећања кнеза Лазара према ситуацији у коју је дошао, па му је послужило као средство убеђивања саговорника у неминовност сукоба двеју војске.

Овај вид кохезивног средства јавља се у кључним репликама ликова који не могу више ћутати и преиспитивати своје одлуке.

#### 4.3. Кумулација као конектор

Кумулацију као фигуру конструкције Багић (2012: 14) види као „gomilanje značenjski bliskih pojedinosti kojim se razvija temeljna misao ili emocija, detaljistički portretira osoba, pomno prikazuje prizor, predmet ili situacija.“ Веза међу гомиланим језичким јединицама може бити асиндетска или полисиндетска.

Пример полисиндетске кумулације, у првом делу исказа, као и асиндетске, у другом делу, употребљене да се радња у исказу прикаже прво у успореном ритму, па онда у убрзаном, без паузе, налази се у наставку текста у Хусовом излагању о себичности Хасанаге.

(18a) Хусо:  
Да хоће да се опкладимо  
ко ће брже  
богатији да сагради град!  
Па да се овако поделимо:  
*њему најбољи цареви неимари,  
инџилири и хазнадари,  
њему сав камен, песак и јапија,  
земљомери, тесари и циглари,  
и каменоресци,  
сва кола и сви волови, све кириџије,  
скелеџије, сакаџије, рабаџије, кувари,  
и понајбоља земља!*  
Али ни једно женско!  
А мени ништа,  
само најгора ледина!  
*Ал да ми даду жене прекоплотке,  
узбуквуше, устарабарке, мурдаруше,  
роспије, орјатке, облигузије,  
лезилебовићке, луџпрде, погузјашице,  
да ми даду секадаше, драмосерке,  
ђускалице, спрозоркуше, гарнизонке,  
хоћке и нећке, и радодајке,  
успијуше, намигуше и штице,  
језичарке, шмизле, торокуше,  
пишне и јешне, шаралице и цвећке,  
дудлашице, згузанагузовићке,  
настогуше, узбачвуше,  
богомолке, војникуше и дроце,  
официркуше, свађалице, вртирепке,  
стискавице, џакалице и лудајке,  
здрпиловићке, прекотезгуше,  
дукатовке, префриганке,  
многотије, копилуше и фанфуље,  
сукнозгртаљке, испичутуре,  
успутњаче, сногуше, сенабије,  
утешитељке, збрзићке, удаваче,  
профукљаче, учкур-мајсторице,*

*успаљенице, и зграновнице, и чакшируше! (X: 15-16)*

У описивању хипотетичке ситуације у којој би се нашао Хасанага, Хусо користи кумулацију с полисиндетом појачану узлазном градацијом (← *њему најбољи цареви неимари, инцилири и хазнадари, њему сав камен, песак и јапија, земљомери, тесари и циглари, и каменоресци*) коју разбија супротним везницима *а* и *али* чиме супротставља свој положај у тој хипотетичкој ситуацији, користећи опет кумулацију с углавном асиндетском формом различитих назива за жене с негативном конотацијом.

Писац користећи прво полисиндетске форме у набрајању којима се наглашава сваки појединачни члан, а затим асиндетске форме које тек повремено бивају „разбијене“ везником *и*, не би ли у непрекидном набрајању дошло до мање паузе, али и наглашавања појединих чланова, жели да нагласи да супротностима између ова два лика нема краја. Овом претераном кумулацијом у том другом делу Хусове реплике писац не успева да одржи пажњу читаоца, па је ово и пример да се претераном употребом стилских фигура у једном исказу може постићи нестилогеност.

Да кумулација одређених синтаксичких функција може бити карактеристика дискурса појединих ликова у једној драми, показују многобројне реплике Цмиље и Ставре у драми Чудо у Шаргану а овде се као пример наводе две:

(18б) Цмиља:

Да је мени да имам транзистор,  
душек што се надувава,  
кревет на склапање и расклапање!  
*Па димам каду, и купатило, сплочама,  
па телевизију, па акобогда и ауто,  
да будем удата, да изродим децу законски!  
А деца да ми дипломирају,  
да раде неки писмен поса, ко људи,  
па да се друже синтеле  
генцијом! (ЧШ: 32)*

(18д) Ставра:

Замисли, да имаш велико имање,  
велику кућу, велику породицу!  
Па седиш  
у кујни пуној тигања, кутлача, шерпи!  
*Асталчина уза зид, около клупе,  
а за асталом ташта и таст, шураци,  
трудне свастике, трудне снаје, зетови, њина деца,  
пашенози, браћа, јетрве, сеоски поштар!  
А и за просјака има места и хране!  
У дворшиту овнујски рогови, алат,  
Свињске длаке, ћуреће главе, дрва,  
Кокочије перје на пању и око пања!  
А са шпорета црног, из плаве лончине,  
пасуљ градиштанац мирише раскуван!  
у пасуљу сува ребарца, лук,  
лорбер, мирођија, целер, паприка, першун!  
А башка мирише запршка из тигања!  
За асталом чује се језик српски,  
језик румуњски, маџарски,  
столарски, ковачки, свињарски,  
средњотехнички, пољопривредни,  
из дворшита кокочији и крављи,  
из храста врапчи,  
из Дунава шарански и смуђевски,*

*и све се разуме,  
и што петао кукуриче са руде,  
и што лонац крчка, и што липа шкрипи!* (ЧШ: 80)

Писац посеже за кумулацијом као изражајним средством у дискурсу, на први поглед, два неповезана лика, тако плетући током целог овог текста кохезију, повезаност међу њима. Чак им је и идеал породичног живота исти, па иако су ове две реплике веома удаљене у тексту, међу њима се може уочити одређени след у размишљању.

Наглашавањем кључног мотива, жеље за породичним животом, кумулација својом развијачком улогом доприноси бујању дискурса.

И у репликама Скитнице у истој драми, када описује своју бившу драгу, уочава се тежња ка нагомилавању хомофункционалних јединица текста у жељи да се идилично и у једном даху опише та ванвременска љубав са Вукосавом и околности под којима је она настала.

(18ђ) Скитница:  
Радила она ту ко куварица.  
А нека родна година,  
родило КО пред неку несрећу!  
*Јесен, брање шљива, кување пекмеца!  
Шљиве маџарке, пожегаче, белошљиве, раношљиве,  
дудови бели и црни!  
Све ти то ждребно, стеоно, скотно, супрасно,  
трудно!* (ЧШ: 33-34)

(18е) Скитница:  
Баш причам о тој истој Вукосави.  
Кажем, била је одлична куварица!  
*Јела чорбаста, теставна, пиле у ајмоци,  
колачи издашни, а пите јој се јуфкијају!  
Пита сирњача, гужвара,  
савијача, бундевара, кромпируша!* (ЧШ: 34)

Да је овакво сећање хиперболисано и представљено идилично, говоре реплике након отржењења које Скитница доживљава, па се кумулација у његовом дискурсу губи као кохезивно средство.

#### 4.4. Градација као конектор

У досадашњим примерима градација у функцији конектора била је постигнута елипсом глаголских облика, али и као пратеће стилско средство кумулацији. Наредна два примера се истичу градацијом као доминантним стилским средством у кохезивној функцији:

(19а) Хасанага:  
Шта би ти тео?  
Да се пресамитим:  
*„Извинте, погрешно сам,  
јео сам бунике, био сам луд,  
опростите, нећу више никад,  
сад сам се опаметио, ево и потврде,  
набавићу и добру карактеристику,*

*оћете ли да клекнем, да вам се поклоним,  
да л бисте можда нешто и у готову,  
само ви кажите шта треба!*"  
Не долази у обзир! (X: 58)

(196) Пиљарица:  
Раде, кажу, *све туцалице,  
све ковачнице, кажу и топионице!* (БК: 148)

Градација је остварена низањем, кумулацијом, клауза узлазним током (*←погрешио сам, јео сам бунике, био сам луд, нећу више никад, сад сам се опаметио, ево и потврде, набавићу и добру карактеристику, оћете ли да клекнем, да вам се поклоним, да л бисте нешто и у готову, само ви кажите шта треба*). Док Хасанага свом слуги Јусуфу говори о томе како би бег волео да се он понаша и покаје након протеривања његове сестре, тензија расте сваким новим исказом. Достигавши врхунац исказом *само ви кажите шта треба*, последњим исказом поништава градациони низ речима *не долази у обзир* којима овде постиже контраст и стилематичност, а руши успешно успостављену кохезивну везу.

Други пример нам доноси информацију у којем степену се Србија припрема за рат и кује оружје од најнижих занатских радњи до државних топионица.

#### 4.5. Амплификација, дистрибуција, регресија као кохезивна средства

*Амплификација*<sup>23</sup> као фигура дискурса уочена је у овом корпусу, најпре у једној реплици када се значење теме првог и другог исказа Хасанагиног (20а) детаљно развија у наредним исказима, али и у случају када један појам бива разложен на своју садржину (20б):

(20а) Хасанага:  
А прстен? Види, молим те, прстен!  
*Карика* је готово овална  
и целом површином обрађена  
орнаментом стилизоване лозице  
у коју су смештене розете!  
*Врат* прстена је такође орнаментисан,  
а *на глави* прстена налази се  
стилизована представа лава у ходу! (X: 119)

(20б) СИМКА:  
Гино, могу ли код тебе да склоним *сребрни есцајг*?  
ГИНА:  
Плашиш се да ти га не здипе уметници?  
СИМКА:  
Боље да склоним код тебе, него да стрепим! Имаш *дванес сребрних виљушака, дванес ножева, дванес великих, и дванес малих, кашика!* (ППШ: 210)

<sup>23</sup> Фигуру дискурса *амплификацију* (лат. *amplificatio*, увећање, проширивање) нашироко обрађује Крешимир

Багић (2012: 30-32) у већ поменутом речнику као „*postupak koji osobito rabe govornici i pisci skloni poliperspektivnoj obradi teme*“ (2012: 30) у циљу продубљивања мисли и појачавања значења исказа детаљистичким развијањем средишње идеје. Он сматра да „*priповједач који посеже за amplifikacijom oplemenjuje tekst minucioznom персерцијом, избегава површину и површност i prodire u оно двојбено, nevidljivo, nerecivo*“ (2012: 32).

У функцији ширења исказа дат је детаљан опис делова вереничког прстена Хасанагинице почев од *карике*, преко *врата* и *главе* самог прстена. У овом примеру, као и генерално у књижевности „амплификација је особито подесна за дескрипцијско развијање теме, минуциозно приказивање“ (Багић 2012: 31) садржаја теме, у овом случају теме *прстена*.

У другом примеру појам означен синтагмом *сребрни есцајг* бива разложен на своју садржину након Гининог питања да ли је разлог Симкином страху присуство глумаца у кући, па након потврдног одговора, Симка даје опис садржаја обухваћеног појма (← *Имаш дванес сребрних виљушака, дванес ножјева, дванес великих, и дванес малих, кашика!*).

**Дистрибуција** као стилска фигура у којој се „неки општи појам у даљем тексту навођењем његових саставних делова индивидуализује“ (Ковачевић 2015: 314) присутна је у пар примера:

(20в) Госпава:

Шта је, да је, мени лако није  
опслужити *наке муштерије!*  
*Један* тули светло, пали свећу,  
*други* тражи да глумим да нећу!  
*Један* сипљив, а *други* ме сколи:  
јеси л скоро била на контроли?  
Поднела сам сезонце, војнике,  
срчане и плућне болеснике,  
ђубретаре који тегле канте,  
мајсторе, теренце, дилетанте,  
поднела сам кочничаре, клинце,  
Нишлије, Врањанце, Крчединце,  
и у маси, а и појединце! (ЧШ: 20)

(20г) Просјак:

Мени је овај капут одличан, шта ће ми боље!  
*Цепова* имам *тачно седам*, колко ми треба!  
У овом *цепу* држим парче канапа,  
за привезивање одваљеног пенцета.  
У овом флашицу, служи за држање течности.  
У овом, видиш, блокеј, лула, дугмета.  
А у овом овај велики ексер!

Иконија:

Шта ће ти тај ексер?

Просјак:

Тај ти је ексер овом капуту чивилук!

Иконија:

Ти си практичнији него што изгледаш!

Просјак:

А гледај ове друге *цепове*:  
у овом држим резерву, лукац и леб,  
у овом овде иглу и, видиш, конац,  
а у овом ово парченце сапуна!  
Седам *цепова*, то је човеку таман!  
А осми би мого све да упропасти! (ЧШ: 25-26)

(20д) БЛАГОЈЕ:

Пливам *све стилове, прсно, леђно, краул, бетерфлај, 4x100 метара мешовито, роњење, скокови на главу и ноге са разних висина!* (ППШ: 214)

У првом примеру Госпава уопштеном синтагмом *наке муштерије* најављује даљу идентификацију и конкретизацију неидентификованих појмова који су њом као катафором обухваћени. Симовић ово постиже напоредном употребом лексема *један / други* али не с циљем да истакне антонимично значење, већ их употребљава не би ли истакао разноврсност муштерија и њихових потреба.

Дистрибуција се наставља као кумулација објеката (*сезонце, војнике, срчане и плућне болеснике, ђубретаре који тегле канте, мајсторе, теренце, дилетанте, поднела сам кочничаре, клинџе, Нишлије, Врањанце, Крчединце, и у маси, а и појединце*) који су наведени асиндетски, не би ли убрзали ритам исказа и квантитавно и квалитативно дочарали катафорички дат појам *наке муштерије*.

Други пример је дијалога између Просјака и Иконије у коме су нам занимљиви за ову анализу Просјакови искази где након дефинисања броја џепова у првом исказу (*тачно седам*) следи њихова квалификативна идентификација у наредним исказима.

Занимљива је понављачка супститутивна употреба облика у *овом* с елидираном лексемом *џепу* (од другог до седмог понављања) где би се очекивали облици редних бројева нпр. у *првом, другом, трећем, четвртном, петом, шестом, седмом џепу*. Сваки супститутивни облик у *овом* је проширен новом ремом која садржи информацију садржине тог џепа<sup>24</sup>.

Благојева реплика у виду хвалисања у трећем примеру садржи општи појам дат у виду зависне синтагме *све стилове* на самом почетку исказа који добија отварачку катафорску улогу, а затим следе појединачна набрајања врста стилова (*←прсно, леђно, краул, бетерфлај, 4x100 метара мешовито, роњење, скокови на главу и ноге са разних висина*).

Дистрибуција и амплификација као кохезивна средства својом особином да прво уводе општи појам којим се касније проширује исказ у виду детаљног описа делова тог појма, код амплификације, односно који конкретизује недовољно јасан садржај општег појма, код дистрибуције, повезују текст управо дедуктивним путем, где се кроз општи појам конкретизују појединачни појмови, па се текст развија занимљивим путем.

Уочен је само један пример *регресије*<sup>25</sup> у навођењу два појма у координираној вези, која се затим конкретизују у засебним исказима.

(20ђ) Лазар:

Пењући се, или силазећи, не знам,  
али сада смо стигли на Косово!  
А Косово је *раскрсница и вага!*

(20ж) Милица:

Каква *раскрсница?* Каква *вага?*  
Лазар:

<sup>24</sup> Симић и Симић Јовановић (2017: 41) тврде да „кохезиону улогу има уланчавање лексичких јединица уређених парадигматских скупова, које на одређени начин парцелишу заједнички тематски садржај, као што су бројеви, заменице, називи делова тела или других разуђених целина. Овакав начин компоновања често је праћен понављањима, везивањем чланова скупа за заједничку управну реч, или другим кондензацијским поступцима“.

<sup>25</sup> Регресија је била проучавана од стране Луке Зиме (1880 :308) у његовом речнику под називом *Фигуре у нашем народном пјесништву с њиховом теоријом*.



*Косово је вага на којој се мери  
Хоће ли нас бити или неће! (БК: 144)*

У овом случају постоји само делимична регресија, јер Лазар иако у првој реплици у својству предикатива користи лексеме *раскрсница* и *вага* на питање Миличино шта му то значи, јасно пренебегава први појам и разлаже само други (*←Косово је вага на којој се мери! Хоће ли нас бити или неће!*) очигледно осећајући га битнијим од првог.

#### 4.6. Рефрен као кохезивно средство

Два примера монолога сестре и брата, Хасанагинице и бега Пинторовића заснована су на кохезивном механизму званом рефрен<sup>26</sup>. Он се огледа у понављању лексеме мрак у различитим падежним облицима, графостилемски издвојеним увек на крају строфе.

(21а) Хасанагиница:  
Не светли ништа ни у кући,  
не светли ни на сокаку.  
Неко с неким о твојој судбини  
разговара  
у мраку.

Узалуд чекаш, дигавши  
очајно лице из шака.  
Не виде им се ни лица, ни имена,  
ни речи им се не чују  
од мрака.

Немаш појма шта се дешава,  
Ти ниси у том колу;  
а то је твоја глава  
међу њима  
на столу.

Не знаш да л ће ти главу на пањ,  
ил ће те с лађе, у цаку.  
Ти знаш само толико,  
да се то ради  
у мраку.

Одмиче ноћ, а ти чекаш  
да ти се пресуда јави.  
Тебе не зову на разговор,  
а суде  
о твојој глави.

Црне у довратку чекају те чалме,  
црне рукавице претресају ти стан.  
Нико ти неће рећи зашто мораш

<sup>26</sup> „Регуларно вишеструко понављање неке језичке јединице у оквиру ширега текста“ (Ковачевић: 2015: 309).

да дигнеш косу и наслониш образ  
на пањ.

Соба се дими од кафа и од лула.  
Твоја глава, ил рука, шта је сад пало на  
вагу?  
Не знаш, не видиш, не чујеш,  
све се то ради  
*у мраку. (X: 73)*

(216) Бег Пинторовић:  
Сви отишли на спавање...  
Не морам више ни с ким да разговарам,  
никог да гледам, да трпим, да надмудрујем!  
Не морам да будем ни брат, ни бег, ни поданик,  
Ни довитљив, ни разуман, ни јак!  
Све ми је конопце с руку одрешо  
*мрак!*

Нема људи, само дрвеће,  
осећам у себи други разум, друге моћи,  
ништа ме не стеже,  
дишем пуним плућима,  
слободно летим преко воде,  
сијам, ко да сам с месечином у браку!  
Све се ослободило, све се преобразило,  
*у мраку!*

Ноћас сам снажан, свемоћан,  
и слободан по другим законима!  
Како сам само леп  
у часу кад ме нико не види!  
Туђи ми погледи мењају лице,  
дају ми други облик,  
трпају ми други језик у уста!  
Сутра ћу опет устати као глупак  
који се упиње да се покаже паметан,  
ко слабић који би да се покаже јак!  
Где зором нестају блага која нам доноси  
*мрак?*

Само ноћу могу од себе да одахнем!  
Ово царство ноћу није султаново,  
мирис цвећа је јачи од његове коњице!  
Ноћу ни Багдад није далеко, ни Индија,  
ни људи из других времена!  
Ноћу нема ни мене, ни Хасанаге!  
Је ли Хасанага Хасанага и кад спава?  
Је ли Пинторовић Пинторовићева маска?

Свако у свом буцаку,  
свукли смо одела, изули ципеле,  
дунули у свећу, легли, изашли у врт,

и одмарамо се од својих лица,  
у мраку... (X: 109-110)

Ова лексема увек графостилемски издвојена од осталог текста, у строфама које се њом завршавају, представља стални мотив и тему ових монолога, а то је туробност и усамљеност ова два лика. Оваквим позиционим издвајањем ове лексеме је у ствари постигнута кохезивна веза како у сваком од ова два монолога, тако и између њих иако се не налазе у истој сцени драме. Ова два монолога се налазе и на самим крајевима сцена којима припадају. Бирајући лексему, а у нашој анализи репетитивни конектор *мрак* Хасангиница уочава свој положај у неравноправном друштву, она је свесна да о њеном животу одлучују други, али и несвесно најављује своју трагедију. На другој страни бег Пинторовић мрак схвата као своју оазу мира у којој он може бити обичан човек и у коју може побећи од свих свакодневних брига.

За његову сестру мрак је њена судница у којој ће јој он и мртви вереник кадија смртно пресудити, а за њега мрак је слобода од свих овоземаљских стега.

#### 4.7. Антоними као кохезивно средство

(22) Хасанагиница:  
Ставиш ме овде, ставиш онде, преместиш,  
одмоташ,  
замоташ,  
узмеш, оставиш,  
започнеш, па опараш, па препочнеш...  
Хоћемо ли од тебе тестију, иловачо,  
или ћемо ћасу, иловачо, или саксију,  
или окарину,  
или лонац?  
Иловача бар нема језика... (X: 42-43)

Јединствен пример низања антонима (одмоташ/замоташ, узмеш/оставиш, започнеш/опараш/препочнеш) доприноси експресивности текста, а асиндетском кумулацијом ових глагола писац повезује неповезиво, глаголе које један другог потиру својим значењем. Апсурдност свог постојања Хасанагиница истиче позицијом лексеме *иловача* и условљеном анафоричном позицијом везника *или* са бројним новим информацијама, ремама (*ћасу, саксију, окарину, лонац*).

#### 4.8. Закључне напомене о кохезивним механизмима у обрађеном корпусу

Синтаксичке фигуре с редупликацијом речи или синтагми унутар већих јединица најчешћи су вид кохезије у овом корпусу. Зависно од локализације редуплицираних јединица у већој јединици постоји велики број различитих врста тих фигура.

У овом корпусу бројни су примери анафоре ојачане другим фигурама понављања попут мезоанафоре и анадиполозе, али и полисиндета. Анафора која доприноси целовитости текста, наглашавајући кључне речи, заједно с полисиндетом ствара утисак ишчекивања, сугерише градацијско приказивање, а самим тим доприноси повезаности текста. Заједно са анадиплозом, истиче кључну лексему, тему коју проширује новим рематским садржајима.

Полиптотонска понављања пронађена у корпусу служе за то да теми која је константна додају нове рематске садржаје, уз слободну позицију теме у сваком новом исказу.

Синтаксички паралелизам као конектор у овим драмама готово увек долази удружен са једном, а некада више синтаксичких фигура. Најчешћи су примери понављања синтаксичког паралелизма са анафором, затим са епифором и полиптотоном.

У малом броју примера присутне су и анадиплозична кохезија, права линерна прогресија, затим мезофорска кохезија, сталним понављањем средишње јединице писац понавља и део претходне реме, али и епифорска, доследним понављањем исте језичке јединице на крај неколико узастопних исказа даје се одређени ритам исказу. Управо су у епифорском понављању уочене кључне речи зашто, политика, камен у темељу.

Редак пример понављања облика вокатива именичке речи проналазимо у овом корпусу употребљен као покушај успоравања радње у исказима.

Када говоримо о понављању као конектору у драмском тексту, не смемо прескочити понављање у репликама два говорна лица. При конверзацији понављање дела исказа претходног говорника је сасвим уобичајена појава, а за то постоје различити разлози. У дијалогу саговорници најчешће имају исту тему којој додају нови садржај.

Понављање одређених делова исказа се у дијалогу најчешће јавља као израз изненађења другог саговорника након реплике првог, затим прекора, утехе, али и постављања питања ради подстицања саговорника да питање постави у правом облику

Изабравши фигуре понављања за доминантни кохезивни механизам у својој драми, Симовић успешно повезује исказе у текст, јер читаоца подстиче на праћење и интерпретирање успостављених релација.

Реторичко питање као кохезивно средство заузима у овом корпусу занимљиво место, нарочито у исказима женских ликова у драмама *Чудо у Шаргану* и *Хасанагиница*, што представља начин да се прикаже очигледна безизлазна ситуација у којима се налазе.

Да кумулација одређених синтаксичких функција може бити карактеристика дискурса појединих ликова у једној драми, показују многобројне реплике Цмиље и Ставре у драми *Путујуће позориште Шопаловић*.

Дистрибуција и амплификација су такође уочене као кохезивна средства, а све захваљујући својој особини да прво уведе општи појам којим се касније проширује исказ у виду детаљног описа делова тог појма, код амплификације, односно који конкретизује недовољно јасан садржај општег појма, код дистрибуције, повезују текст управо дедуктивним путем, где се кроз општи појам конкретизују појединачни појмови, па се текст развија занимљивим путем.

Уочен је само један пример регресије у навођењу два појма у координираној вези, која се затим конкретизују у засебним исказима, као и пример два монолога обogaћена истим рефреном који је успео да повеже два лика одувек супротстављена, али и њихове међусобно удаљене реплике.

## 5. Структура и типови дијалога

Драма као један од подстилова књижевноуметничког стила посебан је изазов за текстуалну, прагматичку и стилистичку анализу, јер се одликује највећим степеном конверзације и дијалогичности у односу на остала два подстила. Драмски текст се пре свега састоји од говора ликова датог у управном говору, у виду дијалога и монолога, док у много мањем проценту садржи ауторски говор који је дат у ауторским дидаскалијама. Због јасне разлике између ових типова говора, а и због доминације дијалога, када говоримо о квантитативном односу дијалога и монолога, намеће се као главни задатак проучавање управо дијалога, као карактеристичне форме драме.

Сергеј Балухати у свом тексту „Проблеми драмске анализе“ из 1927. примећује да се „drama koristi karakterističnim formama organizacije govornog materijala: dijalogom i monologom. Типично драмски дијалог биће *smenjivanje* речи које *razotkrivaju* драматичност *emocija* или *dramatičnost* ситуација оних лица које *vode razgovor*“ (Baluhati 1981: 50).

Он даље тврди да се „dramski dijalog gradi osobenim postupcima. Mehanizam dijaloga svodi se na kombinaciju postupaka smenjivanja, premeštanja govornih tema. U dijalogu postoje slučajevi: 1) *smenjivanja* tema – kada jedna tema izaziva drugu, најчешће по принципу *asocijacija*, 2) *prihvatanje* teme – kada temu, koju започиње једно лице, *razvija* следеће, 3) *zastoja* teme – kada temu *delimično* потисну друге теме, али она и даље остаје присутна током дијалога, 4) *prekida* teme – kada se започета тема у једном тренутку свог развоја *prekida* да би на крају дијалога била завршена, 5) *povratka* teme – kada *prekinuta* тема *iskrsava* на другом месту (ponekad у више наврата) и *privodi* се крају у дијалогу, 6) *raskida* teme – kada se тема *prekida* а не *završava*“ (Baluhati 1981: 51).

У свом делу „Проблеми поетике Достојевског“<sup>27</sup>, Михаил Бахтин доста јасан став има према овом проблему где конкретно каже: „*Biti* значи дијалошки *opštiti*. Kada se дијалог *završi*, *sve* се *završi*. Zato дијалог, у суштини, не може и не треба да се *završi*. *Sve* је *sredstvo*, дијалог је *cilj*. Jedan *glas* ништа не *završava* и ништа не *razrešava*. Dva *glasa* су *minimum* *postojanja života*“ (Бахтин 2000: 238).

У нешто новијем тексту „Проблем говорних жанрова“ насталом 1952.године<sup>28</sup>, Михаил Бахтин пише о говорним жанровима које види као *релативно стабилне типове исказа* (2013: 149), а исказ као *реалну јединицу* говорног општења (2013: 162). Према његовом поимању „говор може да постоји у стварности само у форми конкретних исказа појединих људи који говоре, субјеката говора“ (2013: 162). Он посматра исказ као јединицу говорног општења и издваја три његове особености: 1) границе сваког исказа, 2) завршеност исказа и 3) однос исказа према говорнику и осталим говорним учесницима.

Под *границама* подразумева смену говорних субјеката, где сваки исказ има свој апсолутни почетак и апсолутни крај, јер сваки говорник завршава свој исказ не би ли дао реч другоме или дао простор „његовом активно узвратном разумевању“.

Дијалог по својој једноставности и јасноћи за Бахтина представља класичну форму говорног општења, а свака реплика поседује довршеност и исказује извесну позицију онога ко говори, али је и повезана с другим репликама (Бахтин 2013: 163).

<sup>27</sup> Иако је ова монографија први пут изашла 1929. године под насловом „Проблеми стваралаштва Достојевског“, у раду ће се користити допуњено издање из 2000. године, ZEPTEK BOOK WORLD – Beograd.

<sup>28</sup> У раду ће се користити поменути текст из збирке Бахтинових есеја под називом „Естетика језичког стваралаштва“ у издању Издавачке књижарнице Зорана Стојановића, Сремски Карловци–Нови Сад, 2013. година, (149–198).

*Завршеност исказа* представља смењивање говорних субјеката кад је онај који говори рекао све што је у датом моменту желео да каже. Као најважнији критеријум завршености исказа, Бахтин (2013: 168) наводи могућност *да се на њега одговори*, да се у ствари према њему заузме узвратна позиција. И као битну конститутивну особеност сваког исказа аутор издваја адресираност исказа, дакле постојање аутора исказа и онога коме је исказ упућен, примаоца. Без адресираности не може бити исказа.

Однос исказа према *говорнику* и осталим говорним учесницима Бахтин објашњава виђењем исказа као карике у ланцу говорног општења. Као битан моменат исказа аутор одваја експресивни моменат као „субјективни емоционални однос онога ко говори према предметно-смисаоном садржају властитог исказа“ (Бахтин 2013: 177). Бахтин на основу свега закључује да је „исказ веома сложена, вишезначна појава, ако се не гледа изоловано и само у односу према своме аутору, већ као карика у ланцу говорног општења и у односу према другим исказима повезаним с њима“ (2013:187).

Један од првих лингвиста који се бавио драмским дијалогом био је Јан Мукаржовски. У свом чланку „Две студије о дијалогу“ он најпре сукобљава два опречна мишљења научника Тарда и Јакубинског о дијалогу и монологу. Посматрајући пар дијалог / монолог, Јакубински приоритет даје дијалогу, а Тард монологу. Мукаржовски цитира Јакубинског: „*Svaki uzajamni odnos, uopšte, po svojoj suštini, hoće da skreće jednostranosti, hoće da bude obostran, dijaloški i izbegava monolog*“ (Мукаржовски 1986: 106), док Тарду Мукаржовски оспорава мишљење о приоритету монолога над дијалогом тврдећи да „*odnos između monologa i dijaloga može pre biti okarakterisan kao dinamički polaritet prilikom kojeg, prema sredini i dobu, jednom osvaja dijalog, a drugi put monolog*“ (Мукаржовски 1986: 107). Стога, Мукаржовски покушава у даљем тексту да докаже узајамну повезаност ова два појма.

Мукаржовски говори о основним аспектима и типовима дијалога посматрајући три битна елемента: 1) однос два учесника, опозиција *ja* и *ti*, 2) однос међу учесницима с једне стране и реалне ситуације која их окружује, с друге стране, 3) трећи аспект лежи у самој језичкој манифестацији, тј. у дијалогу се смењују најмање два контекста која произлазе из двају субјеката (Мукаржовски 1986: 109). Без ова три аспекта дијалога, Мукаржовски тврди да нема дијалога.

Из првог аспекта настаје лични дијалог у којем се јављају емоционални и вољни елементи, па тако настају полемика, дискусија и свађа, као екстремни вид личног дијалога (Мукаржовски 1986: 110).

Из другог аспекта настаје ситуациони дијалог условљен датом ситуацијом, а нарочито долази до изражаја у радном разговору. „*Razgovori ove vrste lišeni su snažnije emocionalne obojenosti, jer nema napetosti među sagovornicima koji ne dolaze u međusobnu akciju, već delaju prema situaciji*“ (Мукаржовски 1986: 111).

Из трећег аспекта настаје значењски дијалог који је усредсређен на сами дијалог, то је разговор ради самог разговора, па на овакав начин настаје конверзација. Она није „*životna neophodnost, već kulturno dostignuće i zato u njoj ima mnogo veštačkog, uključujući i sam izbor tema*“ (Мукаржовски 1986: 112). Мукаржовски издваја и прелазне типове дијалога: дискусију, која посредује између конверзације и личног дијалога, и беседу, прелазну врсту између ситуационог и чисто значењског дијалога.

Да се монолог не сме посматрати као опонент дијалогу, већ као његов верни пратилац, као и да су они истовремено присутни у свести говорника, Мукаржовски покушава да објасни путем психологије језика. Он се труди да објасни дијалогичност у монологу и монологичност у дијалогу. У првом случају то су примери монолога у којем постоји један активни субјекат и чија реплика може да се рашчлани на неколико самосталних значењских одсека, па стичемо утисак да је реч о дијалогу. У монологу

субјекат може себи постављати питања и одговарати на њих, чиме се стиче утисак да је реч о дијалогу.

Насупрот томе, у дијалогу неколико субјеката, или бар двоје њих може доћи до доминације једног говорног субјекта, услед социјалних, расних или пак полних разлога, који ће дијалог претворити у монолог или у другом случају ако консензус више субјекта које разговарају „dostiže takav stepen da potpuno nestaje višestrukost konteksta, nužna za dijalog; u takvom slučaju dijalog se kao celina menja u naizmenično izgovaran monolog“ (Мукаржовски 1986: 129).

Освалд Дикро и Цветан Тодоров у свом „Enciklopedijskom rečniku nauka o jeziku“ монолог описују као: „isticanje govornog lica; ograničeno upućivanje na alokutivnu situaciju; jedinstven referencijalni okvir; odsustvo metajezičkih elemenata; učestanost usklika. Tome nasuprot, dijalog se može opisati kao diskurs koji naglasak stavlja na sagovornika, koji u velikoj meri upućuje na alokutivnu situaciju, koji u igru uvodi više referencijalnih okvira istovremeno i koji se odlikuje prisustvom metajezičkih elemenata, te učestanošću upitnih opozicija“ (Дикро, Тодоров 1987: 235).

Јелена Јовановић Симић и Радоје Симић у својој монографији „Вербатологија“ (2015) осврћу се на претходна истраживања исказа као говорне јединице, па поред осталих старијих проматрања овог проблема, разматрају и Бахтинова схватања говорних жанрова и исказа. Они сматрају да Бахтин не даје јасну дефиницију исказа, односно како утврдити идентитет исказа као лингвистичке појаве. Оно што је једино према њиховим речима јасно одређено и дефинисано то су границе исказа у дијалошкој речи, па водећи се тиме дефинишу исказ као „целокупност језичке грађе, сложене у структурну утврђену целину која је употребљена у појединачном *говорном акту* тј. у целокупном излагању једног *говорника* о датој тематици у датој прилици“ (Јовановић Симић, Симић 2015: 78). То би у ствари била дефиниција нечега што термилошки ови аутори одређују као *макроисказ*, под чијим почетком подразумевају почетак излагања, а под крајем његовим престанак говорниковог излагања, односно *ћутање* (Јовановић Симић, Симић 2015: 78).

Наводећи примере дијалошке форме и разматрајући њена структурна својства ова два аутора<sup>29</sup> закључују да „дијалог представља прелазни облик између низа исказа и сложене појединачне исказне форме: унутрашње макрофразе“ (Јовановић Симић, Симић 2015: 256).

Марина Катнић-Бакаршић у својој студији „Стилистика драмског дискурса“ (2003) даје нову поделу типова дијалога, узимајући у обзир тематско-садржајну компоненту. Међутим, пре него што приступи драмском дијалогу, она указује на потребу изучавања природног, спонтаног дијалога. Катнић-Бакаршић (2003: 38) драмски дијалог види као „sekundarni modelativni sistem u odnosu na prirodni ljudski jezik.“

С обзиром на то да књижевноуметнички текстови у себи садрже елементе осталих функционалних стилова, они те елементе прилагођавају свом систему, па тако и драмски дијалог мора садржати елементе природног дијалога да би били уверљивији. Самим тим анализа конверзације може бити од велике помоћи када се анализира драмски дијалог. Приступ којем Катнић-Бакаршић даје на значају у овој студији је етнометодолошки, према коме је дијалог размена (трансфер) информација. Полазећи од овог приступа, она истиче класичне парове реплика у конверзацији (2003: 46): а)

<sup>29</sup> Поменути аутори дефинишу у овој монографији и фразе, а сврставају их по хијерархији, па осим микрофразе (исечка говора са континуираним изговором ограниченог двема паузама било којег ранга), дефинишу и макрофразу и хиперфразу, о којима се може више прочитати у уводу ове монографије, где се и истиче да ће *фразна* структура послужити као основица структуре говора и текста (2015: 198).

питање и одговор, б) понуда и прихватање, в) молба и прихватање, г) тражење и давање, д) молба и неприхватање, ђ) комплимент и прихватање, е) комплимент и одбијање и сл. Одговор на питање може бити *пожељан* и *непожељан*: „poželjan odgovor je kratak i jasan, a nepoželjan dug, nejasan, građen silnim objašnjenjima, opravdanjima...” (2003: 46).

За *наредбу* (2003: 47) ова ауторка тврди да је врста оштрог захтева, који изговара ординирани саговорник, а одговор који би се рачунао као пожељан је прихватање те наредбе од стране субординираног саговорника.

Особину коју Катнић-Бакаршић нарочито истиче у конверзацији два лица јесте *поновљено питање* које је „u formi svojevrsnog eha zapravo konverzacijski legitiman postupak, pa sagovornik time izražava ili čuđenje zbog tako postavljenog pitanja, ili želi dobiti na vremenu dok smišlja odgovor, ili pak postići svojevrsnu retoričnost svoje replike“ (Катнић-Бакаршић 2003: 49).

Појам који Катнић-Бакаршић позајмљује од Слободана Стевића (1997)<sup>30</sup> а који је основни термин у анализи конверзације је турнус<sup>31</sup> који се „odnosi na dio jedne interakcijske sekvence, i označava repliku jednog sagovornika koja sledi za replikom nekog drugog sagovornika i/ili prethodi replici toga drugoga sagovornika“ (Катнић– Бакаршић 2003: 53), док га Стевић дефинише као „mogućno upotpunjen, prozodijski izdvojen odlomak govorenja, којем prethodi i којем sledi promena govornika“ (1997: 22). По његовим речима јединица за грађење турнуса је исказ, па се он самим тим може састојати од једног или више исказа.

Повезан низ два или више турнуса Катнић-Бакаршић назива дијалошким или близинским паровима (2003: 53), а Стевић предност даје термину „*upareni iskazi*, којим се naglašava činjenica da par ove vrste obrazuju zapravo iskazi, a ne (obavezno) turnusi“ (1997: 229). А најчешћи парови су: питање–одговор, поздрав–поздрав, тражење информације–добивање информације.

Типови дијалога који се могу пронаћи код Катнић-Бакаршић (2003: 137–155) и на основу којих ће се класификовати изабрани драмски корпус су:

а) дијалог конфликта, као најфреквентнији тип дијалога у драми, јер су конфликти кључна места драмске радње;

б) прагматички дијалог, тј. дијалог размене у свакодневној комуникацији, један од најзаступљенијих типова дијалога. Познат је подтип инструктивни дијалог (однос професор/студент), као и иследнички (питање-одговор, однос доминантан/субординиран лик);

в) мисаони, филозофски дијалог, који се сусреће најчешће у драмама где говоримо о ликовима идејама, подтип дијалог-монолог, када се реплике ликова надовезују једна на другу;

г) дијалог интимизације, који се налази на супротном полу од дијалога конфликта, где ликови откривају једни другима своја осећања, где постоји равноправност међу ликовима. Када нема реципроцитета у исказивању емоција, нема ни интимизације;

д) фатички дијалог, фокусиран на одржавање комуникације, не преноси суштинску информацију, али приказује блискост међу људима;

ђ) референцијални дијалог, долази као информација читаоцима;

е) лудички дијалог, усмерен на естетску језичку функцију, усмерен на поруку.

<sup>30</sup> Реч је о монографији „Анализа конверзације“.

<sup>31</sup> Премда термин *turn* први уводи Шеглоф у значењу **ред**, заједно с термином **размена** (*exchange*) као јединице социјалне интеракције. Реч је о радовима: *Opening up closing, Semiotika 7/4* (Schegloff, E.A. i H. Sachs 1973: 289-327) и *The preference of self-correction in the organisation of repair in conversation, Language 53* (Schegloff, E.A., Jefferson, G. i H. Sachs 1977: 361-382).



Типове монолога по стилско-семантичким карактеристикама Катњић-Бакаршић (2003: 156–168) разврстава као:

- а) интимни, емоционални, исповедни монолог, с функцијом емоционално-психолошке карактеризације лика, односно одређеног његовог стања,
- б) ораторски монолог, у виду реторичког обраћања,
- в) поетско-лирски монолог, као истицање поетско-естетске функције,
- г) мисаони, филозофски монолог, монолог идеја;
- ђ) монолог конфликта, супротстављање саговорнику.

### 5.1. Дијалог и експресивност

Након опште познате чињенице да је дијалог конфликта најчешћи дијалогски облик у драми, пошло се од претпоставке да ће у овом корпусу он заузети прво место у квантитативном односу међу осталим типовима дијалога. Ако се крене од те претпоставке, онда ће се очекивати да ће се у анализи срести управо због конфликта у дијалозима, поред других средстава којима се изражава сукоб, попут употребе речи „sa negativnom emocionalno-ekspresivnom konotacijom“ (Katnić-Bakaršić 2003: 141) и велики проценат екскламативних конструкција као најчешћи тип обележавања експресивности. Стога је у даљем тексту дат преглед релевантне литературе о експресивности, као језичкој појави, и екскламативним конструкцијама, како би се анализи тих конструкција приступило озбиљно.

У „Српској синтакси“ Радоја Симића и Јелене Јовановић Симић експресивност се дефинише као „пратилац исказних форми свих нивоа, почев од најнижих па до највиших – чак и оних које обимом и сложеностју премашују просто исказивање, и тичу се глобалнијих дискурзивних, одн. текстовних структура“ (Симић, Јовановић 2017: 380). Они наглашавају да се експресивност може изразити операторима којима се уобличава реченица. За најсвакодневнији и најједноставнији тип обележавања експресивности наводе уметање у исказ екскламације, екскламативних израза итд.

Аутори помињу и вокатив који може имати карактер експресивне апострофе онда кад не обавља функцију правог вокатива већ прости екскламације, затим случајеве када и упитни облик реченица преузима екскламативне ознаке и то најчешће у форми упитно-узвичних реченица (Симић, Јовановић: 381–382).

О екскламативним конструкцијама може се подробније информисати у књизи „Синтаксички и стилистички огледи“ Миланке Бабић (2015) у поглављу под називом *Екскламативне реченице у српском језику* (15–35), где у пет потпоглавља ова ауторка објашњава статус екскламативних реченица, даје типове ових конструкција и њихове синтаксичке структуре, њихову употребу у функционалним стиливима и њихове разликовне карактеристике у односу на изјавне и интерогативне конструкције.

„Екскламативност као интонационо појачан израз пратеће је обиљежје експресивно-емоционалних исказа у којима се тежиште са референцијално-обавијесне језичке функције преноси на подручје експресивно-емоционалног субјективног нијансирања, што таквим исказима даје експресивно-модалну вриједност“ (Бабић 2015: 20). У оквиру ових конструкција ауторка уочава основне типове исказивања експресивности: емоционалност, квантификативно-квалитативно интензивирање, деиктичко-емфатичку актуализацију, децидну директивност и дезидеративност.

*Емоционалност* се у ужем смислу везује за оне исказе чија је примарна функција исказивање говорникових личних емоционалних стања и ставова, али и ставова према саговорнику. Средства којима се емоционалност постиже су: узвици из класе експресија (јао, ах, ух, јој и сл.), затим интензификаторско-експресивне партикуле (баш, ала, ли), презентативи (ево, ето, ено, гле) и конвенционално-афективне партикуле (тако, тешко,

благо, дабогда), али и вокатив са значењем исказивања емоционалне реакције говорника (Бабић 2015: 20).

*Квантификативно-квалитативно интензивирање* најчешће се уочава кроз различите облике интензификације исказа попут: наглашавања, квалитативно-квантификативног градирања, довођења у сумњу, порицање, несагласност и сл. Препознају се по заменичко-прилошким речима и конверзационим интензификаторско-експресивним партикулама, али и по конструкцијама реторичког питања (Бабић 2015: 21).

*Дектичко-емфатичка актуализација* исказа подразумева скретање и задржавање пажње на одређеном денотату и то најчешће уз помоћ презентатива (ево, ето, ено, гле), вокатива са функцијом скретања пажње и уз помоћ алонжмана.

Најчешћи типови *директивности* су *децидна директивност* (наређење, забрана, упозорење), затим *персуазивност* (убеђивање саговорника с намером управљања његовим поступцима), *проскриптивно-инструктивно значење* (путем прописаних правила и упутстава), а функција директивности се остварује помоћу императива, контактних узвика, конструкције да + презент и да + перфекат (Бабић 2015: 22–23).

Значење *дезидеративности* исказују потенцијал, оптатив и конвенционално-емфатичке партикуле. Ово значење може бити усмерено на саговорника *симпатетички* маркирано (честитање, жеље, благосиљање) и *антипатетички* (лоше жеље, клетве, проклињање) (Бабић 2015: 23).

Овом поделом на типове екскламативних конструкција водићемо се у анализи не само дијалога конфликта већ и осталих типова дијалога, јер су ове конструкције уочене у готово свим типовима дијалога у овим четирма драмама.

## 5.2. Дијалог и монолог у драми „Хасанагиница“<sup>32</sup>

### 5.2.1. Дијалог конфликта

Дијалог конфликта је веома присутан у овој драми, при чему је квантитативно највише заступљен у репликама три лика: Хасанаге, Бега Пинторовића и Хасанагинице, што је и очекивано, јер се драмски сукоб и дешава међу њима и око њих.

Прва три примера размене реплика, односно турнуса, Хасанаге и његовог поданика Јусуфа, представљају први пример дијалога конфликта у овој драми:

(1а) ЈУСУФ:

Молим те, чекај да седнем!

Ноге су ми се пресекле!

Седи сад и ти,

још мало па ћемо заједно да се смејемо!

ХАСАНАГА:

*Ако<sup>33</sup> ти се с коца смеје,*

*смејаћеш се!*

ЈУСУФ:

*Сад још и колац!*

*Али о твојем разлогу*

<sup>32</sup> О типовима дијалога у трима драмама: „Хасанагиница“, „Чудо у Шаргану“ и „Путујуће позориште Шопаловић“ говори и Златко Грушановић (2010) у својој монографији „Три драме Љубомира Симовића“, али он то чини само таксативно за сваку од ове три драме, без уласка у језичку анализу којом ћемо се ми бавити у овом поглављу. С обзиром на то да се наша гледишта не подударају, самим тим ћемо и поједине дијалоге категоризовати на различите начине.

<sup>33</sup> Курзивом су обележени примери дијалога конфликта у тексту.

*не вреди ни да се говори!  
Што да ти причам кад знаш!  
Па сам си јутрос  
женама војника забранио да долазе!  
Рекао си, и с правом, да жене уносе неред...  
ХАСАНАГА:  
Рекао сам да не долазе одсад,  
али су досад долазиле.  
Само она није нашла за сходно... (X: 22–23)*

*(16) Хасанага:  
[..] Е, па, ево јој садево!  
Има одма д идеш,  
да кажеш да ми се губи из куће! За свагда!  
Па сад нек види  
колко ће је коштати њена госпоштина!  
ЈУСУФ:  
Ту госпоштину измишља твоја сиротиња.  
Али да ти кажем једну ствар.  
То што ти говориш  
— да је тераш, и томе слично —  
то си се ти од велике жудње смутио...  
ХАСАНАГА:  
Опет твоје левантинске мудролије!  
Вама све мирише на дињу пуну пчела!  
Женско ти се дими у глави!  
„Хиљаду и једна ноћ”, је л?  
Шехерзада? Бисер у пупку?  
Много ти читаш и фантазираш!  
Од овог што се овде збива  
одвој ти то  
што о том свету знаш!  
Ово није Стамбол, него Требиње!  
И тамо није Багдад, него је Гацко!  
Шта он мени каже! Жудња!  
Па ја од жудње побенавио? (X: 24–25)*

*(1в) ХАСАНАГА:  
Реко сам да спремиш коње  
и пођеш.  
ЈУСУФ:  
Чиниш, аго, што ни куга не чини.  
Седи и размисли!  
ХАСАНАГА:  
А сад ме чуј,  
док ти још говорим језиком!  
Знам да си ме целих дванаест година  
саветовао, разумевао, и тако даље!  
Зато те толико и трпим.  
А сад чуј шта ти кажем:  
Сад нећу да ме разумеш!  
Сад оћу да ме слушаш!  
ЈУСУФ:  
Нису ли те речи мало претврде?  
ХАСАНАГА:  
Нису колико батина!  
А мислим да си довољно бистар  
да ти батину не треба двапут показати! (X: 28–29)*

У овим примерима реч је о дијалогу само на први поглед два равноправна говорника. Равноправност би требало се огледа у Јусуфовој функцији Хасанагиног саветника, међутим, он је ипак поданик и зависи од агине воље. Хасанага прети *коцем* (1а) свом верном поданику. Његова огорченост Хасанагиницом уочава се у другој размени реплика, као и одлучност да је отера од куће што постиже и освртом на дугогодишњу службу Јусуфову (*А сад ме чуј, док ти још говорим језиком! Знам да си ме целих дванаест година саветовао, разумевао, и тако даље!*) која представља и кратки упад референцијалног дијалога (1в), јер нам уместо приповедача прича о њиховом односу. Све се завршава коначном наредбом која није достојна те дугогодишње сарадње (*А сад чуј шта ти кажем: Сад нећу да ме разумеш! Сад оћу да ме слушаш! А мислим да си довољно бистар да ти батину не треба двапут показати!*), а која ипак доноси реалну слику социјалне неравноправности два саговорника.

Присутност екскламативног израза, карактеристичног за драму, нарочито за дијалог сукоба, говори о постојању емоција оба саговорника према теми о којој говоре. Међутим, Хасанага је решен у својој намери да отера своју супругу и користи у свом исказу конструкцију с императивним значењем (*Има одма д идеш, да кажеш да ми се губи из куће!*), чиме остварује своју децидну директивност. Јусуфова субординирана позиција види се у два случаја када га Хасанага прекида као доминантни саговорник, а то је представљено графостилемском употребом три тачке као знак недовршеног исказа (*Рекао си, и с правом, да жене уносе неред.../ то си се ти од велике жудње смутило...*).

Уочавају се и интерогативне конструкције у Хасанагином дискурсу и то у виду тоталног питања („*Хиљаду и једна ноћ*”, *је л?*) са својим одељеним парцелатима (*Шехерезада? Бисер у пунку?*). Ово тотално питање изражено је у форми допунског питања, јер „упитни маркер не долази на почетку исказа него је интонационо издвојен на крају исказа“ (Ковачевић: 2013: 208) и њиме се захтева један одговор који се налази у првом делу питања. Своју реплику он и завршава још једном интерогативном конструкцијом, такође у форми тоталног питања (*Па ја од жудње побенавио?*) чиме заокружује све речено између њега и претходног питања.

Још један лик ове драме познат по својој тешкој нарави коју показује најчешће у сукобу са саговорницама јесте Бег Пинторовићев лик. Пример дијалога конфликта бившег зета, Хасанаге, и шурака, Бега Пинторовића, налази се у последњој слици драме:

(2а) БЕГ ПИНТОРОВИЋ:

Јес ли ти присто да дођемо  
само зато да нас овако вређаш  
и лично омаловажаваш?  
Тако се нисмо договорили!  
ХАСАНАГА:  
Ја вређам?  
Реко си да долазиш са сватовима,  
а уместо младожење  
мени показујеш коња!  
*Јесам ли ја теби за спрдњу?*  
*Шта значи ова кљусина?*  
*Чујем хвалиш се*  
*како сад сестру удајеш за бољег!*  
*Тај коњ,*  
*да ли то значи да сам ја био магарац?*

БЕГ ПИНТОРОВИЋ:

Да својим ушима не верујем!  
Каква ти је то смишљотина?  
Шта си то намислио?

ХАСАНАГА:

*Шта сам ја намислио!  
 Ти си место младожење довео коња!  
 Хтео си ти мене да увредиш  
 доводећи ми пред кућу ову кљусину!  
 Па зар не видиш да си сам себе нагрдио,  
 и своју рођену сестру, бистра главо!  
 Водаш је уз тог коња,  
 као да је за коња удајеш!  
 Мислиш ли тако по целој Херцеговини?  
 БЕГ ПИНТОРОВИЋ:  
 Преко овог ти нећу прећи!  
 Да си ми рекао насамом,  
 па да ти некако и прогледам кроз прсте!  
 Али овако, пред светом!  
 Ово ти никад нећу опростити!  
 Ово нисам заслужио од тебе!  
 Ово је чашу превршило!  
 Овоме се нисам надао!  
 Ово ће далеко да се чује!  
 Овоје преко јего! (X: 121–122)*

Иницијатор конфликта и у овој размени реплика јесте Хасанага. Срџбу два социјално, али не и ситуацијски, равноправна саговорника одликују у овом случају, с једне стране, дуге Хасанагине реплике који Хасанагичине сватове доживљава као Пинторовићеву провокацију упућену њему, док се бег, с друге стране, не сналази у први мах и само поставља питања (*Јес ли ти присто да дођемо само зато да нас овако вређаш и лично омаловажаваш?/ Каква ти је то смишљотина? Шта си то намислио?*). Ситуацијски је Хасанагин положај надређен, јер је он тај који је дозволио да сватови стану пред кућом. И Хасанагин дискурс је у овом дијалогу пун интерогативних конструкција па реплику започиње питањем (*Ја вређам?*), затим наставља двама питањима, прво тоталним па парцијалним (*Јесам ли ја теби за спрдњу? Шта значи ова кљусина?*) и завршава тоталним питањем (*Тај коњ, да ли то значи да сам ја био магарац?*). Збуњеност брзо смењује љутња у којој Пинторовић исказује претњу бившем зету након изречене истине о пропалој свадби без младожење, све време користећи екскламативне контрукције (*Преко овог ти нећу прећи! Да си ми рекао насамом, па да ти некако и прогледам кроз прсте! Али овако, пред светом! Ово ти никад нећу опростити!*).

Наредна три примера укључују и дијалог конфликта главне јунакиње ове драме, Хасанагинице, и њеног брата, Бега Пинторовића:

(3а) ХАСАНАГИНИЦА:  
*Хтела за кадију...  
 А ти рачунао, рачунао,  
 па израчунао Хасанагу!  
 Противила се, плакала, одбијала,  
 молила, није вредело!  
 Кадију си вратио кући, ко дечка!  
 Још си му се подсмевао за леђима!  
 Одакле си га данас ископо?  
 БЕГ ПИНТОРОВИЋ:  
 Ископо? Шта хоћеш тиме да кажеш?  
 Како то мислиш: ископо?  
 Како се то изражаваш? Какав ти је то речник?  
 Молим те, да се разумемо:  
 ем си и сама хтела за кадију,  
 ем је прави коленовић и сојевић!  
 Сјајан човек!*

Он не мора, ко неки, да виче да би га слушали!  
Неко сатима прича, доказује,  
а кадији доста да само погледа.  
Седи као да сенка чемпреса  
седи међ нама на диванахани.  
Око њега увек нека тишина.  
А из те тишине  
прстен му на руци, као звезда!  
А има и изглед!  
Висок, витак, очи челично плаве... (X: 67)

(36) ХАСАНАГИНИЦА:  
*Шта сам то Алаху зретила  
да теби будем сестра?  
Па зар ти не схваташ какве гадости говориш?  
Па ти, брате, ни себе не поштујеш!*  
БЕГ ПИНТОРОВИЋ:  
*Е, сад је преко јего!  
Одсад пази кад ћеш уста да отвориш!  
А боље ти је да их не отвараш!  
Одсад да знаш: кад те ко нешто пита,  
у мом присуству,  
има да каиш: да, не,  
јесте, није, хвала, изволте, молим,  
и више ни реч! Јес разумела?  
То ти је одсад цео речник! (X: 70)*

(3в) Хасанагиница:  
*Али кажи ми  
шта ти мислиш да чиниш судњеге дана,  
кад и зрно горушичино  
донесу да буде изморено?  
Кад ти брат не буде брат,  
ни мајка мајка,  
па ни кадија пријатељ,  
кад се свако о своме јаду забави?  
Пусти мене, замисли се о себи!  
Ти си сад себи насиље учинио!*  
БЕГ ПИНТОРОВИЋ:  
*Прво: немо ти мени да узимаш меру!  
А друго: мисли ти и причај како год оћеш,  
али ћеш чинити како ти се каже!  
Доста ми је свега!  
Свадба ће бити за недељу дана,  
то сам ти већ саопштио,  
и с тим је свршено!  
Надам се да сам био довољно јасан! (X: 89–81)*

У првој размени реплика (3а) ова два лика уочава се пре сукоба покушај референцијалног дијалога где се читалац по први пут упознаје са историјом прве кадијине просидбе, а пре свега са Хасанагиничином жељом да пође за њега. Хасанагиница завршава реплику парцијалним питањем (*Одакле си га данас ископо?*) које Хасанага у чуду понавља низом питања (*Ископо? Шта хоћеш тиме да кажеш? Како то мислиш: ископо? Како се то изражаваиш? Какав ти је то речник?*). У тој размени реплика и Бег покушава да је подсети на то користећи екскламативне конструкције обојене емоционалношћу (*...ем си и сама хтела за кадију, ем је прави коленовић и сојевић! Сјајан човек! Он не мора, ко неки, да виче да би га слушали! [...]*).

У наставку размене реплика референцијални дијалог прелази у дијалог конфликта и покушај наредбе Бегове Хасангиници (*Одсад да знаш: кад те ко нешто пита, у мом присуству, има да каиш: да, не, јесте, није, хвала, изволте, молим, и више ни реч! Јес разумела? То ти је одсад цео речник!*).

У другој и трећој (3б и 3в) размени реплика уочава се образац Хасанагичиног дискурса у дијалогу са братом а то је отварање дијалога питањима. У примеру (3б) Хасанагиница поставља реторичка питања<sup>34</sup>, најпре парцијално са упитном заменицом *шта*, па тотално у одричном облику са речцом *зар* (*Шта сам то Алаху згрешила да теби будем сестра?>* Ништа нисам Алаху згрешила да теби будем сестра. *Па зар ти не схваташ какве гадости говориш?>* Ти схваташ какаве гадости говориш). Пошто је полазна конструкција првог реторичког питања била афирмативног типа, значење јој се читава изјавним одричним значењем. Друго реторичко питање са речцом *зар* доноси изразиту афективност овом изразу, тј. „реципијенту се скреће пажња управо на говорников емоционални став који квалификујемо као негодовање“ (Бабић 2010: 80). Одрични облик овог питања са речцом *зар* у овом примеру прати афирмативно значење, по принципу упитна одрична форма > изјавно потврдно значење.

У трећој размени реплика (3в) сестра покушава брата да уразуми питањима о судњем дану (*Али кажи ми шта ти мислиш да чиниш судњега дана, кад и зрно горушичино донесу да буде изморено? Кад ти брат не буде брат, ни мајка мајка, па ни кадија пријатељ, кад се свако о своме јаду забави?*), а он завршава дијалог поново претњом и коначном одлуком (*Свадба ће бити за недељу дана, то сам ти већ саопштио, и с тим је свршено! Надам се да сам био довољно јасан!*). Занимљива је размена дугих реплика два тада патријархално неравноправна лика. У времену када се жена није смела изјаснити против одлуке оца, брата, мужа, Хасанагиница представља супротност. Она дугим репликама покушава да се одупре и продрма братовљеву савест, а када то не успева, повинује се његовој одлуци.

### 5.2.2. Референцијални дијалог

За разлику од прозног текста где приповедач испуњава референцијалну функцију, тј. упознаје читаоце са животом и догађајима главних ликова текста, у драми ту функцију, поред дидаскалија, преузимају ликови који то остварују кроз своје међусобне реплике, а тиме постижу „дворазинску комуникацију драмског текста: ликови воде дијалог, али дијалог је намењен трећем, не-присутном“ (Катнић-Бакаршић 2003: 155).

(4а) Хасанагиница:  
*[...] Седам<sup>35</sup> година не да да мрднем из куће,  
плаши се да ме неко погледа;  
неко ми каже „добардан”,  
а он зато по месец дана не говори.  
Није ми дао ни с братом да останем насамом.  
Изађем у башту,  
он бесни: „Шта ћеш у башти?”  
А сад тражи да му дођем у планину,  
међу војнике!*

<sup>34</sup> О класификацији реторичких питања, као и односу афирмације и негације у реторичком питању консултована је монографија „Огледи из прагматичке ситаксе“ Миланке Бабић (2010: 33–101).

<sup>35</sup> Курзивом је овде обележена референцијална функција дијалога у тексту, а у даљем тексту њиме ће бити обележени примери који откривају одређени тип дијалога који се анализира у том поглављу.

Од страха нисам смела, ефендијо!  
Да сам му дошла, реко би да сам похотљива,  
и не би ми признао да сам дошла због њега,  
него да, куја, осетим војнички зној! (X: 32)

(4б) ХАСАНАГИНИЦА:

Не треба мени утеха;  
мени треба да разумем!  
Зашто? — то ми грми у глави, ефендијо!  
Ко да ми главу разноси! Зашто? Зашто?

ЈУСУФ:

И ја се питам.

*Хасанагу су исцрпили последњи бојеви.  
Јављали смо о победама,  
а и јесу биле победе,  
али такве, да их што пре заборавиш.  
Много крви, много мртвих и рањених.  
Па су ми успут пале на памет  
и разне сплетке беговске.  
Хасанага о томе ћути,  
а ја га не питам.  
Бегови нерадо гледају  
толико власти у Хасанагиним рукама.  
Стално га нешто боцкају.  
Те немој ово, те не смеи оно,  
те ово није твоја ствар,  
те о томе треба ми да кажемо,  
о оном ниси смео без питања.  
Стално неке трзавице...(X: 34)*

(4в) МАЈКА ПИНТОРОВИЋА:

Богами, лепо! Не знам на шта се жалиш!  
После оног аге од буковине,  
кадија, свила и кадифа...

ХАСАНАГИНИЦА:

Па и то сам тако говорила, баш теби,  
онда, пре седам година!

Хоћете ли сад

да ја вама на то одговарам

онако, оним речима,

како сте ви мени одговарали?

*Кад сам рекла да је сав од кадифе,*

*казала си ми да је женскаст,*

*а да је Хасанага од станца камена!*

*Мушкарчина!*

*А кад сам теби говорила то,*

*то за косу, руку, глас и покрете,*

*казао си ми да је потуљен!*

*Њему сте се и пред слугама смејали. (X: 68)*

(4г) ХАСАНАГИНИЦА:

*Код Хасанаге је било страшно.*

*Ко да сам му војник, а не жена.*

*Ни сунца, ни месеца.*

*Уживао је да ме мучи,*

*да га се гадим.*

*Намерно није хтео да се купа.*

*А љубоморан, љубоморан...*

*Није ме теби пуштао ни кад си болесна...*

*Кад си ми пред порођај послала Сеаду,*



*да ми се нађе,  
скинуо је до гола,  
да провери да није случајно мушко...  
А ја пред порођајем...  
Па како, после свега тога,  
да му дођем у планину?  
Растрго би ме на комаде!  
У прво време сам плакала.  
И знаш ли шта ме је на крају смирило?  
Почела сам опет да сањам кадију...  
И мислила сам: добро, ово је овде,  
овако ми је суђено,  
тако се мора;  
али тамо, у ценету,  
тамо ћу кадији да будем супруга...  
МАЈКА ПИНТОРОВИЋА:  
Допада ми се онај вез.  
Зелено на црвеном,  
то је прилично необично,  
и врло оригинално.  
А и лишће је укусно урађено.  
За свилу знаш да је из Млетака?  
Много леп рад.  
А и материјал је првокласан. (X: 105–106)*

(4д) ХАСАНАГИНИЦА:  
*Иза оног сам прозора спавала,  
са сенком оног чемпреса у постељи.  
Колко ли ми је пута  
та сенка била једини пријатељ!  
БЕГ ПИНТОРОВИЋ:  
Ово чекање почиње да ме нервира!  
Окружио се стражом, па се и окуражио!  
А да си га видела када сам му саопштио  
да долазимо да видиш дете!  
Прво почо да затеже, да одбија,  
док ти ја не спустих десницу на нож!  
Кад виде нож, одма је омекшо!  
А види га сад!  
Ааа, неће се ово свршити на овоме!  
ХАСАНАГИНИЦА:  
А тамо је башта. Ено ораха,  
прелази му крошња преко зида.  
Под орахом седим и везем,  
а ногом љуљам колевку...  
Низводу цвеће... пун поток облака... (X: 116–117)*

(4ђ) ХАСАНАГА  
(Јусуфу):  
Погледај је, ефендијо, Алаха ти!  
Видиш ли јој накит? Све скупоцено!  
БЕГ ПИНТОРОВИЋ:  
Кажем, дођосмо по договору!  
Обећао си да ћеш изнети дете,  
да се мајка опрости...  
ХАСАНАГА:  
Јусуфу):  
Па види минђуше!  
Зракаста минђуша

има кружни централни део  
 у чијем се средишту налази плави камен  
 у кружном лежишту.  
 Око њега се нижу  
 концентрични кругови емајлираних плочица.  
 Ободом је радијално учвршћено једанаест  
 кракова,  
 на које су стављена прво мања,  
 па већа зрна бисера.  
 Само први ред бисера  
 стављен је на мање сребрне цевчице,  
 затим су зрна одвајана  
 Низом гранулираних зрна.  
 БЕГ ПИНТОРОВИЋ:  
 Хасанаго, далеко нам је путовати!  
 Не бисмо хтели да те задржавамо  
 и да трошимо твоје драгоцене време...  
 ХАСАНАГА:  
 (Јусуфу):  
 А прстен? Види, молим те, прстен!  
 Карика је готово овална  
 и целом површином обрађена  
 орнаментом стилизоване лозице  
 у коју су смештене розете!  
 Врат прстена је такође орнаментисан,  
 а на глави прстена налази се  
 стилизована представа лава у ходу! (X: 118–119)

У дијалогу с Јусуфом (4а) Хасанагиница даје ретроспективу догађаја из брака с Хасанагом. Хасанагиница у овој размени реплика углавном употребљава приповедачки презент, чиме живописније излаже о Хасанагиним поступцима према њој. Транспозицијом значења сам презент постаје експресивнији, а прошла радња постаје јасна и доживљена. Већ у другој размени реплика (4б) ту функцију приповедача преузима Јусуф, све из жеље да оправда Хасанагине поступке.

У наредна три примера (4в), (4г) и (4д) Хасанагиничиног дијалога с мајком и братом можемо сагледати њену прошлост са кадијом, а то је конкретно њена жеља од пре седам година да се уда за њега. Референцијални дијалог о томе воде сва три наведена лика. Референцијална функција види се и у (4г) и (4д) где се нарушава принцип кооперативности, максима односа, где упркос Хасанагиничиној ретроспективи тешког живота са Хасанагом (4г), мајка планира дарове за свадбу, а Бег Пинторовић (4д) не слуша њену чежњу за Хасанагином кућом и временом проведеним у тој кући, већ замера Хасанаги на непоштовању. Управо у примеру (4г) уочава се у Хасанагиничином дискурсу интерогативну конструкцију (*Па како, после свега тога, да му дођем у планину?*). У питању је реторичко парцијално питање с прилогом *како* у значењу одричног прилога *никако*, па би реконструкција значења гласила: *Никако не могу да му дођем у планину после свега тога!*

Један од модела екскламативних реченица настао конверзијом парцијалног питања са прилогом *колико* уочава се у примеру (4д) (*Колко ли ми је пута та сенка била једини пријатељ!*). Миланка Бабић (2015: 46) тврди да је „комуникативна конверзија упитних форми реченица условљена лексичком конверзијом, која се реализује тако што прилошко-замјенички реченични оператори дезактуализују упитно значење, семантички теже партикулизовању градуативног типа, чиме интензивирају реченични садржај, претварајући упитну реченицу у узвичну.“

И примеру (4ђ) уочено је непоштовање саговорника, док с једне стране имамо нестрпљивог бега, а с друге стране Хасанагин револт због лепоте и накита

Хасанагичиног, који показује обраћајући се Јусуфу, а све у сврху референцијалности и обраћању у ствари читаоцима / публици описујући детаљно Хасанагиничин накит.

### 5. 2. 3. Мисаони / филозофски дијалог

Прави тип мисаоног / филозофског дијалога у драми *Хасанагиница* не може се пронаћи, јер се у драми не развија ниједан лик-идеја. Истиче се само један подтип овог дијалога, а то је развијање исте мисли, или познатије као дијалог-монолог:

(5a) МАЈКА ХАСАНАГИНА:

Не знам је ли грешник Хасанага,  
али знам да је несретник.  
Можда и грешим, није ни чудити се,  
али ме барем саслушај.  
Још сам се једино теби од јутрос надала.  
*И Хасанаги се треба смиловати.*  
*Ако се помео, није се ниодчег помео.*  
*Њему је увек морало бити најтеже.*  
*Хасанага је гушио побуне,*  
*још ће се причати у коликој крви.*

ХАСАНАГИНИЦА:

*Знам ја какве сам рукаве прала!*  
МАЈКА ХАСАНАГИНА:  
*Што нико није морао, он је морао.*  
*Крв коју теби не би ни понудили,*  
*он је морао да прима као почаст!*

ХАСАНАГИНИЦА:

*А крв се враћа...*  
МАЈКА ХАСАНАГИНА:  
Он је почео одакле је могао почети.  
Друго си ти.  
Теби је тај почетак отаљо чукундед,  
ил неко ближи, ил даљи, ал ти је отаљо.  
Не љути се, не причам ово да те наљутим...  
*Тебе чува твоје име, од старина,*  
*а Хасанагу чува његова ревност.*  
*А ти знаш*  
*шта у његовом послу значи*  
*бити ревносан!*  
*Он није имао доказано оно*  
*што су теби још прадедови доказали.*  
*Што је теби сигурно, њему није.*  
*Он и у сну*  
*мора да стрети, да осигурава.*  
*Кажу: могао је да плете ужад,*  
*ко што је плео и његов отац,*  
*а ја ћу на то да те припитам:*  
*ко је утврдио крајину?*  
*Да ли ти јашеш и киснеш*  
*ноћу по Херцеговини?*  
*Не прекидај ме, беже...*  
*Теби се жури,*  
*а мени треба много времена.*  
ХАСАНАГИНИЦА:  
*Треба времена и оном детету,*

*које сте сви заборавили... (X: 38–39)*

Хасанагиница и њена свекрва развијају исту мисао у овом примеру, а то је оправдавање поступака Хасанагиних пред бегом Пинторовићем. Све тврдње Хасанагине мајке, које су по обиму прилично дуге, каткад прекида и наставља кратким репликама Хасанагиница, али не са циљем да је деконцентрише или да јој се супротстави, већ са циљем да је допуни и брату потврди својим речима све већ изречено. То постиже понављањем дела садржаја свекрвиних исказа (Мајка Хасанагина: Хасанага је гушио побуне, још ће се причати у коликој *крви*. Хасанагиница: Знам ја какве сам рукаве прала! / Мајка Хасанагина: *Крв* коју теби не би ни понудили, он је морао да прима као почаст! Хасанагиница: *А крв* се враћа.../ Мајка Хасанагина: Теби се жури, а мени треба много *времена*. Хасанагиница: Треба *времена* и оном детету, које сте сви заборавили...).

Овај дијалог, који је по значењу монолог, може се посматрати и као референцијални, јер читаоцима даје информацију о животу и борби Хасанагиној, али због овакве форме и покушаја и жеље да ова два лика оправдају гнусан поступак Хасанагин, градећи идеју о њему као мученику који је све стекао сам својим знојем, ипак више одговара овом подтипу мисаоног дијалога.

#### 5.2.4. Прагматички дијалог

Прагматички дијалог није нарочито фреквентан у „Хасанагиници“ јер мирних, бесконфликтних дијалога има веома мало, а и они су обојени експресивношћу, па наредни дијалог прелази спонтано у дијалог конфликта који је већ анализиран као пример (3а):

(6а) ХАСАНАГИНИЦА:  
Да нећеш опет неком да ме показујеш?  
БЕГ ПИНТОРОВИЋ:  
Ајде, ајде!  
Не мораш ми одма бибер у очи!  
Овог пута је озбиљно! Разумеш?  
Долази човек до кога ми је стало!  
Друге сам одбијо јер сам чекао њега.  
Није то неки прирепак, него фактор!  
Саш тек да видиш праву госпоштину!  
ХАСАНАГИНИЦА:  
*Што једноставно не кажеш ко долази?*  
БЕГ ПИНТОРОВИЋ:  
*Седи да чујеш.*  
*Има да се изненадиш.*  
*Никад ти не би пало на памет!*  
ХАСАНАГИНИЦА:  
*Ко долази?*  
БЕГ ПИНТОРОВИЋ:  
*Имотски кадија!*  
ХАСАНАГИНИЦА:  
*Шта кажеш?*  
БЕГ ПИНТОРОВИЋ:  
Знао сам да ш пребледети! (X: 65–66)

Покушај Хасанагинице да иронично одврати брата од његове решености да је поново уда, наилази на груб, али и изненађујући одговор саговорника Пинторовића. Ово је класични прагматички дијалог, јер функционише на релацији питање-одговор.

### 5. 2. 5. Дијалог интимизације

Дијалог интимизације у оваквом типу драме где се решава један велики сукоб, велика срамота за једну жену, може се рећи да се и не очекује. Зато и не чуди што се у читавој драми јављају само два примера интимизације:

(7а) Бег Пинторовић:  
[... ] Нажалост, ових дана удајем сестру.  
Ваљда си чуо.  
ХАСАНАГА:  
Начуо сам понешто, прича се.  
Нисам се распитивао.  
БЕГ ПИНТОРОВИЋ:  
Не би ја журио с тим, ал виша сила.  
Године пролазе,  
није ни она, је ли, у првој младости.  
Хтео не хтео, морам да правим свадбу.  
Ко мене пита?  
А, умал да заборавим!  
*Донех ти ове ножеве.*  
Видиш, овај је с дршком од седефа,  
овај попрскан златом...  
Уметничка израда, нема грешке...  
погледај само, молим те, орнаментику! А?  
*То ти је од мене на презент!*  
*Мали знак пажње с моје стране.*  
(X: 92–93)

(7б) ХАСАНАГА:  
Ефендијо... нека, сам ћу... остави...  
*Све што пожелим, све ми постане казна.*  
*Кад је дотакнем, ко да је гуја дотакла...*  
*Приђем, она устукне...*  
*Пред тим страхом изгубиш и вољу и снагу...*  
*Ето зашто је ага стално ратово...*  
*Беснео на другим женама...*  
*Седам ме година питају шта је са децом...*  
*Побеснео сам, напио се ко свиња,*  
*запењен грунуо у њене одаје,*  
*тако је до тога дошло...*  
*Тако је мени колевка кућу напунила...*  
*Првенац, после седам година...*  
*Самовољник, силник, отеро жену...*  
*А отеро је, да се пред њом не стидим.*  
(Тишина. Хасанага наслања чело на мртву Хасанагиницу. Пољуби је у чело.)  
*Први пут да је пољубим,*  
*а да не склони главу...*  
(Узима Хасанагиницу на руке и уноси је у кућу. Бег Пинторовић као да би то хтео да спречи, али одустаје и, заједно са мајком Хасанагином и Јусуфом, улази у кућу за Хасанагом. На сцени остају само аскери.)  
(X: 125–126)

Занимљива је почетна препреденост Бега Пинторовића (7а) који бира пажљиво речи у дијалогу са љутим саговорником (*Нажалост, ових дана удајем сестру. / Не би ја журио с тим, ал виша сила. / Хтео не хтео, морам да правим свадбу.*), а нарочито је занимљиво када поставља реторичко питање чијим одговором алудира на то да је невин

у читавој ситуацији удадбе сестре (*Ко мене пита? > Нико мене не пита.*), а затим неосетно започиње интимизирајући дијалог нудећи поклон Хасанаги као старом пријатељу (*Донех ти ове ножеве. Видиш, овај је с дршком од седефа, овај попрскан златом...*). Хвалећи квалитет ножева (*Уметничка израда, нема грешке... погледај само, молим те, орнаментику! А?*) свесно користи партикулу *А?* с упитним значењем којом жели да потврди код саговорника свој изречени исказ.

У другом примеру (7б) Хасанага се само наизглед обраћа свом верном Јусуфу, али и у овом случају Симовић кроз референцијалну функцију опет читаоцима / публици, даје преглед заједничког живота Хасанагинице и Хасанаге. Кроз хронолошко присећање односа са Хасанагиницом, очигледно се тек пред сам крај драме сазнаје о његовој слабости према њој коју је крио својом окрутношћу. И последњи његов исказ (*Први пут да је пољубим, а да не склони главу...*) оивичен двема дидаскалијама, које појачавају експресивност тог исказа, али и призора, показује да је ово ипак био један и формално интимни дијалог са свима нама, а нарочито с мртвом драгом.

Занимљива је употреба трећег лица једнине у значењу првог лица једнине у делу реплике: *Ето зашто је ага стално ратово... Беснео на другим женама...* где Хасанага употребљава именицу *ага* чиме се формално удаљава од првог лица као израз свог покајања због односа према Хасанагиници.

Док живо приповеда о том односу, учавају се и две елиптичне конструкције (*Првенац, после седам година... Самовољник, силник, отеро жену...*) где су елидирани глаголски облици *родио се* (*Родио се првенац, после седам година..*) и *кажу* (*Кажу самовољник, силник, отеро жену*). Овакве конструкције дочаравају његов спонтан, неприпремљен говор, којим изазива патос код присутних лица на самом крају драме.

#### 5.2.6. Монолог у драми „Хасанагиница“

Два интимна монолога, два потпуно карактерно различита лика, налазе се на самим крајевима двеју сцена:

(8а) ХАСАНАГИНИЦА:

Не светли ништа ни у кући,

не светли ни на сокаку.

Неко с неким о твојој судбини

разговара

у мраку.

Узалуд чекаш, дигавши

очајно лице из шака.

Не виде им се ни лица, ни имена,

ни речи им се не чују

од мрака.

Немаш појма шта се дешава,

Ти ниси у том колу;

а то је твоја глава

међу њима

на столу.

Не знаш да л ће ти главу на пањ,

ил ће те с лађе, у цаку.

Ти знаш само толико,

да се то ради

у мраку.

Одмиче ноћ, а ти чекаш

да ти се пресуда јави.

Тебе не зову на разговор,

а суде

о твојој глави.

Црне у довратку чекају те чалме,  
црне рукавице претресају ти стан.  
Нико ти неће рећи зашто мораш  
да дигнеш косу и наслониш образ  
на пањ.

Соба се дими од кафа и од лула.  
Твоја глава, ил рука, шта је сад пало на вагу?  
Не знаш, не видиш, не чујеш,  
све се то ради  
у мраку.

(86) БЕГ ПИНТОРОВИЋ:

Сви отишли на спавање...  
Не морам више ни с ким да разговарам,  
никог да гледам, да трпим, да надмудрујем!  
Не морам да будем ни брат, ни бег, ни поданик,  
Ни довитљив, ни разуман, ни јак!  
Све ми је конопце с руку одрешо  
мрак!

Нема људи, само дрвеће,  
осећам у себи други разум, друге моћи,  
ништа ме не стеже,  
дишем пуним плућима,  
слободно летим преко воде,  
сијам, ко да сам с месечином у браку!  
Све се ослободило, све се преобразило,  
у мраку!

Ноћас сам снажан, свемоћан,  
и слободан по другим законима!  
Како сам само леп  
у часу кад ме нико не види!  
Туђи ми погледи мењају лице,  
дају ми други облик,  
трпају ми други језик у уста!  
Сутра ћу опет устати као глупак  
који се упиње да се покаже паметан,  
ко слабић који би да се покаже јак!  
Где зором нестају блага која нам доноси  
мрак?

Само ноћу могу од себе да одахнем!  
Ово царство ноћу није султаново,  
мирис цвећа је јачи од његове коњице!  
Ноћу ни Багдад није далеко, ни Индија,  
ни људи из других времена!  
Ноћу нема ни мене, ни Хасанаге!  
Је ли Хасанага Хасанага и кад спава?  
Је ли Пинторовић Пинторовићева маска?  
Свако у свом буцаку,  
свукли смо одела, изули ципеле,  
дунули у свећу, легли, изашли у врт,  
и одмарамо се од својих лица,

у мраку... (X: 110)

Уочени графостилемски истакнути рефрен у већини строфа оба ова интимна монолога, који чини део кохезивног механизма драме „Чудо у Шаргану“, анализиран је у претходном поглављу.

Карактеристичне одричне конструкције доминирају у оба дискурса (Хасанагиница: *Не светли* ништа ни у кући, *не светли* ни на сокаку. / *Не виде* им се ни лица, ни имена, ни речи им *се не чују* од мрака. *Немаш појма шта се дешава*, Ти ниси у том колу / *Не знаш* да л ће ти главу на пањ / Тебе *не зову* на разговор / Нико ти *неће рећи* зашто мораш да дигнеш косу и наслониш образ на пањ / *Не знаш, не видиш, не чујеш*, све се то ради у мраку. / Бег Пинторовић: *Не морам* више ни с ким да *разговарам*, никог да *гледам, да трпим, да надмудрујем!* *Не морам да будем ни брат, ни бег, ни поданик, Ни довитљив, ни разуман, ни јак!* / *Нема људи*, само дрвеће / ништа ме *не стеже*, Ово царство ноћу *није* султаново / Ноћу ни Багдад *није далеко*, ни Индија, ни људи из других времена! Ноћу *нема* ни мене, ни Хасанаге!). Издвојене одричне конструкције доприносе извесној градацији у овим монолозима. Чак ни та градација није иста у ова два дискурса. Бирајући ове глаголске облике: *не светли, не виде се, не чују се*, Хасанагиница јасно исказује да су јој одузета чула вида и слуха, крај очију и ушију, а затим низ који следи: *Немаш појма шта се дешава*, Ти ниси у том колу / *Не знаш* да л ће ти главу на пањ / Тебе *не зову* на разговор / Нико ти *неће рећи* зашто мораш да дигнеш косу и наслониш образ на пањ, упућује на њену обесправљеност да сама одлучи о свом животу. Она овим конструкцијама вапи за разговором, светлом, правом да самостално одлучује о себи. Употреба другог лица у Хасанагиницином дискурсу служи да експресивно истакне свеопшту истину о обесправљеним особама.

Насупрот њој, Бег Пинторовић бира одричне конструкције као господар коме је све допуштено, али који нема интересовања ни за шта на самом крају тешког дана и мрак види као бег од гужве која га дави: *Не морам* више ни с ким да *разговарам*, никог да *гледам, да трпим, да надмудрујем!* *Не морам да будем ни брат, ни бег, ни поданик, Ни довитљив, ни разуман, ни јак!* Међутим, нема ни он потпуну слободу и њега мучи како султан, тако и нижи од њега, попут Хасанаге: *Нема људи*, само дрвеће / ништа ме *не стеже*, Ово царство ноћу *није* султаново / Ноћу ни Багдад *није далеко*, ни Индија, ни људи из других времена! Ноћу *нема* ни мене, ни Хасанаге!).

За разлику од сестре која се боји мрака, он у њега свесно бежи, а то се види и у питањима које себи поставља (*Је ли Хасанага Хасанага и кад спава? Је ли Пинторовић Пинторовићева маска?*) свестан да сви глуме и носе маске не би ли преживели у суровом времену. Док Хасанагиница употребом другог лица јединине генерализује истину о обесправљеним људима, Пинторовић ипак користи само прво лице јединине као лице које самостално и слободно одлучује о свом животу.

#### 5.2.7. Општи закључци о типовима дијалога у „Хасанагиници“

Најзаступљенији тип дијалога у „Хасанагиници“ јесте референцијални тип дијалога, а међу главним ликовима је то дијалог конфликта.

Мисаони / филозофски дијалог је редак, као и прагматички, који је веома занемарен и долази увек у комбинацији са другим типовима дијалога.

Сликајући време у коме се показивање емоција није допуштало, нарочито међу супружницима, уочен је само један покушај интимног дијалога Хасанаге и то у расплету драме.

Монолог је заступљен у двама репликама Хасанагинице и Бега Пинторовића, и то у оба случаја монолози затварају две сцене и одличан су приказ психичког стања ова два лика.

Када говоримо о дужини реплика, занимљиво је Хасанагиничино прилично равномерно узимање турнуса у разговору с мушким ликовима, Јусуфом и Бегом Пинторовићем, а нарочито у разговору с мајком.



### 5. 3. Дијалог у драми „Бој на Косову“

#### 5.3.1. Прагматички дијалог

Велики број пронађених примера прагматичког дијалога говори о томе да је прагматички тип дијалога можда најзаступљенији у драми „Бој на Косову“:

(9а) Богоје:

*Еј, снајка!*

*Иде ли се овим путем на Косово?*

*Праља:*

*Ко год да наиђе, пита за Косово!*

*Нико ништа, ни „помоз Бог“;*

*Него: „Куда се иде на Косово?“*

*Богоје:*

*Помоз Бог, снајка!*

*Праља:*

*Кога год да сретнеш, иде на Косово!*

*Све што има ноге, иде на Косово!*

*Сваки точак, свако седло, сваки штап,*

*чак и свака штака, иде на Косово!...*

*Бог ти помого!*

*Богоје:*

*Ниси ми казала иде ли овај пут...*

*Праља:*

*На Косово? Иде!*

*А иде и онај тамо!*

*И онај тамо!*

*И онај онамо!*

*Можеш и у овом и у оном правцу!*

*И оним узбрдо, и оним низбрдо!*

*И оним уз ветар, и низ ветар!*

*И да оћеш не можеш промашийти:*

*данас у Србији и нема другог пута,*

*до пута на Косово!*

*Ни других путника, до путника на Косово!*

Ја сам на Косово испратила оца,  
сина, два мужа и четири брата!

Питам се само колко ће вас бити  
кад се будете враћали с Косова! (БК: 135–136)

(9б) Богоје:

*Еј, стражо! Да ли овај пут води на Косово?*

*Парамунац:*

*А зашто питаиш? Да нећеш и ти у бој?*

*Не личиш ми ни на витеза, ни на војника!*

*Богоје:*

*Ја и нисам војник! Ја сам *medicus et cyrorgico et barberius de Presarin!**

*Парамунац:*

*Шта рече да си?*

*Богоје:*

*Лекар, хирург и берберин из Призрена!*

*Парамунац:*

*А како то да ти, Призренац, не знаш пут за Косово?*  
Богоје:  
*Кад долазим из правца Призрена, знам!*  
*Али сад долазим из другог правца, из Ресаве! (БК: 155–156)*

(9в) Парамунац:  
*Шта носиш у тим торбама?*

Богоје:  
*Књиге и лекове!*  
Парамунац:  
*Какве књиге?*  
Богоје:  
*Лекаруше! Ево, Ијатрософија о свакој вешти...*  
*Па Ранарник, упутства за лечење рана...*  
Парамунац:  
*А ово овде? Изручуј све то напоље!*  
Богоје:  
*У торбама су мелеме и лекови!*  
*Па зар морате и да разбацујете? (БК: 156–157)*

(9г) Богоје:  
*Еј, војниче! Иде ли се овуда према Косову?*  
Војиша:  
*Не иде!*  
Богоје:  
*Не иде? Значи да сам залуто!*  
*Преварила ме она погана праља!*  
Војиша:  
*Ниси залуто: стиго си!*  
Богоје:  
*Зар је ово, што се види одавде, Косово?*  
Војиша:  
*Докле ти око допире!...*  
*Судећи по том кожуху, ниси оклопник?*  
Богоје:  
*Ја се бавим медицином и хирургијом.*  
*И бријањем.*  
Војиша:  
*Натоварен си ко дубровачки караван!*  
*Шта то носиш? Свице и мрчарије?*  
Богоје:  
*Носим инструменте...мелеме, игле, тестеру...*  
Војиша:  
*Сечеш дрва?*  
Богоје:  
*Сечем ноге и руке!*  
*И сечење је понекад лечење!*  
*Да можда и ти од нечега не болујеш?*  
Војиша:  
*Право да ти кажем, болујем! Већ два дана!*  
*Али моју болест, руку на срце,*  
*Мого да излечи и лепо печен певац! (БК: 181–182)*

У трима различитим дијалозима уочава се Богојев модел обраћања људима, најпре Праљи, па Парамунцу и на крају Војиши (*Еј, снајка! Иде ли се овим путем на Косово?/ Еј, стражсо! Да ли овај пут води на Косово?/ Еј, војниче! Иде ли се овуда према Косову?*). Као што се може приметити његов турнус увек креће истим узвиком *еј* и ословљавњем онога коме се обраћа. Занимљиво је и питање које у сва три случаја

поставља, исте садржине само у мало другачијој форми, а све са циљем да сазна да ли је на правом путу ка Косову. Од Праље се може сазнати да сви иду на Косово и тим набрајањем она обавештава и Богоја, али и читаоце да ће се нешто озбиљно десити на Косову, па се у њеној реплици може уочити референцијална функција. Богоја као да то не занима и поново јој поставља питање (*Ниси ми казала иде ли овај пут...*) на шта она даје коначно жељену информацију, опет детаљно му објашњавајући колико је пут ка Косову актуелан (*И да оћеш не можеш промашити: данас у Србији и нема другог пута, до пута на Косово!*). Занимљив је део ове Праљине реплике с елементом лудичког дијалога (*И оним уз ветар, и низ ветар!*) не би ли Богоју приближила чињеницу да сви путеви воде ка Косову.

Други дијалог (9б и 9в) с Парамунцем, строгим Вуковим подаником, не тече лако. Овај дијалог је у ствари иследнички подтип прагматичког дијалога. У њему се огледа неравноправни однос међу саговорницима, јер Парамунац поставља питања као надређени говорник, а Богоје одговора. Већ се у Парамунцу рађа сумња према Богојевим намерама на путу ка Косову, што ће се успоставити као добар инстинкт с обзиром на то што ће на самом крају драме писац открити да је Богоје прешао у турске редове.

С Војишом разговор (9г) тече без превелике тензије и опасности по Богоја, јер је наишао на обичног гладног војника, који ће га у даљем тексту и пустити да са њим и преноћи ноћ пре боја. Дужина реплика им је једнака, питања која поставља Војиша су више због личног интересовања, а не предострожности којом би зауставио турску уходу.

Два Вукова дијалога у наставку приказују Вука у два различитим позицијама, у првом као иследник, а у другом као подређени говорник:

(9д) Вук Бранковић:  
*Мораш, што пре, да нађеш тог видара!*  
Парамунац:  
*Како да нађем иглу у пласту сена?*  
Вук Бранковић:  
*Тражи га, и нађи како знаш!*  
*Ја сам ово чекао годинама!*  
*Дижси сад руке од Турака и Косова!*  
*Дижси руке од свега, и тражи видара!*  
*Хоћу да га нађеш, и да га пратиш!*  
*Хоћу да знам за сваки његов корак:*  
*где је био, шта је радио, кога је срео!*  
*Шта је јео, шта је пио, шта је сањао!*

Парамунац:  
*Да сам ја знао да је он тако важан...*  
Вук Бранковић:  
*Није он важан, ко каже да је важан?*  
*Али ће до нечег важног да ме доведе!*  
*До прекосутра све ми јављај у Призрен,*  
*а од прекосутра увече на Косово!*  
*Држи, кути вина!*  
Парамунац:  
*Хвала, господине!*  
Вук Бранковић:  
*И упамти: сваку реч, сваки корак! (БК: 178–179)*

(9ђ) Герасим:  
*Не разумем, Вуче...*  
Вук Бранковић:

*Шта не разумеш?*

Герасим:

*Прво, видим, треба ти много новца  
да за косовску битку опремиш војску!  
А наређујеш да новац ставе под кључ!  
Зашто паре кујеш, кад их закључаваш?  
Од кога их кријеш? И зашта их чуваш?  
Шта намераваш тим парама да плаћаш?*

Вук Бранковић:

*Одједном постављаш толико питања!...*

Герасим:

*Сад си свог човека испратио,  
налажући му да дигне руке од свега,  
и од турске војске и од Косова!  
И да по Србији тражи неког видара!  
Ко ти је тај видар? И шта ти је то  
што ти је важније од исхода косовске битке?*

Вук Бранковић:

*Питам ли ја тебе за твоје послове?*

Герасим:

*И шта ти значи овај сребрни динар?*

Вук Бранковић:

*Какав динар? Откуд ти овај динар?*

Герасим:

*Зашто овде, на овом динару,*

*твоје име сија без Лазаревог?*

*Зашто је нестало Лазарево име? (БК: 179–180)*

Парамунац (9д) прима наређења од Бранковића у вези са Богојем (*Мораш, што пре, да нађеш тог видара! / Дижи сад руке од Турака и Косова! Дижи руке од свега, и тражи видара! Хоћу да га нађеш, и да га пратиш! Хоћу да знам за сваки његов корак.../ До прекосутра све ми јављај у Призрен, а од прекосутра увече на Косово!*). Вук користи императивне конструкције и тиме се издваја као надређени саговорник, а томе у прилог иде и Парамунчево обраћање њему са *господине*.

У другом дијалогу (9ђ) са својим братом Герасимом, Вук се приказује први и последњи пут као подређени саговорник. Из поштовања према братовљевом монашком чину, он трпи Герасимова директна и осуђујућа питања (*Зашто паре кујеш, кад их закључаваш? Од кога их кријеш? И зашта их чуваш? Шта намераваш тим парама да плаћаш?*). Занимљиво је Вуково коришћење разних техника у сврху избегавања одговора: ишчуђава се постављеним питањима (*Одједном постављаш толико питања!...*), на ново питање (*Ко ти је тај видар? И шта ти је то што ти је важније од исхода косовске битке?*) он одговара питањем, не би ли избегао одговор (*Питам ли ја тебе за твоје послове?*), а на претпоследње питање (*И шта ти значи овај сребрни динар?*), он купује време питањима (*Какав динар? Откуд ти овај динар?*), па и последња Герасимова реплика пуна питања остаје без одговора, али та питања су у референцијалној функцији, јер читалац као реципијент овог текста сазнаје да је Вук на путу да изда Лазара (*Зашто овде, на овом динару, твоје име сија без Лазаревог? Зашто је нестало Лазарево име?*).

И на другом двору, у турском табору, приказани су Муратов покушај да освести Бајазита, али и Бајазитова доминантност у разговору са поданицима:

(9е) Мурат:

*Тешко ми је, Бајазите, што умирем...*

*а још ми је теже што умирем овако...*

*држећи ова крвава овнујска црева у рукама!*

Мустафа:

Не дајте му да се умара, да говори!

Мурат:

А кад ћу да говорим ако нећу сад?

Данас све саме будале око мене...

све саме будале!

Зар ово не може да се угура... унутра?

*Јесам ли ти рекао за Јакуба?*

Бајазит:

*Јеси, рекао си!*

Мурат:

*Боље да кажем и двапут, него ниједном!*

*Брат је, Бајазите, највећа светиња!*

*Чујеш ли шта ти кажем? Највећа светиња!*

Бајазит:

*Не мораш да ми понављаш!*

Мурат:

Кажн... како се развија битка?

Бајазит:

Победићемо!... Побеђујемо!

Мурат:

Ти данас, Бајазите, србе можеш да победиш...

Али ако запамте ко су и шта су...

Бајазит:

Неће запамтити!

Мурат:

Штедите снагу... и не навлачите мржњу на себе!

Бајазит:

Знам, не замарај се! (БК: 252–253)

(9ж) Бајазит:

*Спреми два табута, за Мурата и Јакуба!*

*Тела ћемо им сахранити у Бруси!*

*А сад треба што пре завршити бој!*

*Нареди бозунџијама да вичу и да халачу!*

*Нек прво крене коњица с десног крила!*

*Тамо су Срби начети, и најслабији!*

*А затим и лево крило, и центар, заједно с гардом,*

*нека све крене, да зада завршни ударац!*

*Шта чекаш, што не летиш?*

Први чауш:

*Летим ко стрела!*

Бајазит:

*Лети брже од стреле, лети ко муња!*

*Нек све крене напред! [...] (БК: 257)*

Такође две потпуно различите Бајазитове позиције у истој врсти дијалога, доносе потпунију слику о карактеру овог лика.

У првом дијалогу (9е), који је на самом почетку интимни (*Тешко ми је, Бајазите, што умирем... а још ми је теже што умирем овако... држећи ова крвава овнујска црева у рукама!*), султан Мурат у умирућем часу даје инструкције Бајазиту како да се понаша према брату Јакубу када он затвори очи (*Боље да кажем и двапут, него ниједном! Брат је, Бајазите, највећа светиња! Чујеш ли шта ти кажем? Највећа светиња!*). Експресивним екскламовним конструкцијама Мурат заповеда, а у ствари моли доминантнијег сина да поштеди слабијег. То чини вокативним изразом *Бајазите* и понављањем парцелисаног именског дела предиката *највећа светиња*. Након те молбе упућује инструкцију о даљем деловању у борби са Србима (*Ти данас, Бајазите, Србе можеш да победиш...Али ако запамте ко су и шта су...*) а сваки исказ завршава се трима

тачкама. Ове три тачке могу представљати паузу као недореченост мисли које се могу само претпоставити, али пре представљају немогућност говора у континуитету због тешке ране коју је Обилић нанео Мурату, зато му Бајазит и одговара екскламативним обећањем не би ли му олакшао (*Неће запамтити!*).

Други Бајазитов дијалог (9ж) је пун наређења Првом чаушу и класично је тражење и добијање услуга. Тражење од стране социјално јачег саговорника, а добијање услуге од социјално ниже рангираног саговорник:

*Бајазит:*

*Шта чекаш, што не летиш?*

*Први чауш:*

*Летим ко стрела!*

*Бајазит:*

*Лети брже од стреле, лети ко муња!*

*Нек све крене напред!*

### 5.3.2. Референцијални дијалог

Околности које ће проузроковати бој на Косову најбоље може представити кнез Лазар, као онај „ко на брду стоји“, али и људи са маргине тадашњег друштва као што су Рибарица, Пиљарица, Војиша, који остају сведоци самог тренутка боја, али и трагедије након њега:

(10а) Лазар:

*Србија се, у време цара Душана,  
огледала у водама три мора,  
да се, после Душанове смрти,  
са три мора на три Мораве врати.  
Од три мора оста нам Поморавље!  
А Мурат хоће и Поморавље да помори!*

Спиридон:

*Најбоље би било, кнеже Лазаре,  
кад би се ово Муратово писмо  
могло спалити и заборавити!*

Лазар:

*Није то писмо наша једина невоља!  
Наша највећа невоља је наша неслога!  
Да смо сложни,  
онда се не бисмо ми плашили Мурата,  
него би се Мурат плашио нас!  
Да смо сложни,  
Мурату тешко да би на памет пало  
да тражи да му се, како овде пише, покоримо,  
да тражи да признамо његову врховну власт,  
да тражи да му предамо кључеве градова,  
да дајемо војску, да плаћамо харач!  
Овако нешто се од једне државе не тражи!  
И на овако нешто једна држава не пристаје! (БК: 137–138)*

(10б) Лазар:

*[...] пред турском најездом, Срби из свих земаља  
склањају главе овде, у Моравску Србију!  
Она је наше последње уточиште!  
Ми са Мораве бежати немамо куда!  
Ми друге земље, до ове на Морави немамо!*

*А ову, коју имамо, ваља нам бранити!*  
Милица:  
А с ким ћеш да је браниш?  
Лазар:  
Бранићу је, ако треба, и сам!  
Милица:  
Сам немаш снаге, а над снагама других немаш власти!  
*Погледај како се Србија поцепала!*  
*Погледај шта раде српски великаши!*  
*Пре би због власти пристали да се потурче,*  
*него да ударе с тобом по Турцима!*  
*Шта да сабереш, кад се све расипа?*  
*Обичан челник, као да је цар,*  
*склапа уговоре с другим државама!*  
*Цареву царину наплаћује царев коњушар!*  
*Кесарош кује новац са својим ликом!*  
*Свако жели да буде неки краљ,*  
*да на празну главу стави круну! [...] (БК: 139–140)*

(10в) Велисава:  
Било је и раније и бојева, и ратова,  
ал ово се не памти!  
Пиљарица:  
*Раде, кажу, све туцалице,*  
*све ковачнице, кажу, и топонице!*  
*Јуче се, кажу, поломило гвоздено,*  
*а јутрос, кажу, и сребрно коло!*  
Велисава:  
Где?  
Пиљарица:  
Доле у руднику! Од великог оптерећења!  
Велисава:  
Све ће гвозђе потрошити на мачеве!  
Рибарица:  
А нико се не пита ко све те мачеве плаћа!  
Војиша:  
*Зна се ко плаћа! Плаћа држава, плаћа кнез!*  
*Рибарица: Плаћам ја, да си ти жив и здрав! (БК: 148–149)*

(10г) Рибарица:  
Какав ти је ово динар?  
Парамунац:  
Сребрни!  
Рибарица:  
Видим, човече, да је сребрни, нисам слепа!  
Парамунац:  
То је динар Вука Бранковића, кован у Призрену!  
Рибарица:  
*На Вуковом призренском динару*  
*с једне је стране исковано Вуково а с друге стране Лазарево име!*  
Парамунац:  
*Знам! Вук тиме признаје Лазареву власт!*  
Рибарица:  
*Али на овом динару Лазара нема!*  
Парамунац:  
*Како нема? Дај овамо, да видим!*  
Рибарица:  
*Умјесто Лазара је исклован свети Стефан!*  
Парамунац:  
*Свети првомученик Стефан је крсна слава*

*Немањића, а не Бранковића!*  
*Рибарица:*  
*Твој господар присваја светог Стефана...*  
Можда зато што хоће да присвоји власт! (БК: 218–219)

(10д) Пиљарица:  
*Са Косова се данима не чује ништа:*  
*само лавеж врана и гаврана!*  
*Праља:*  
*Из чесама, из чесмених лула, из стублина,*  
*више не тече вода, него крв!*  
*Нигде воде да човек угаси жеђ!*  
*Не можеш ни кошуљу да опереш,*  
*Ни да се умијеш!*  
*Како с крвавом водом да скуваш зеље?*  
*Како с крвавом водом да замесиш хлеб?*  
*Ибар крвав, Ситница крвава!*  
*У крваву Ситницу утиче крвав Лаб!* (БК: 268)

(10ђ) Велисава:  
*Чула сам да мошти кнеза Лазара*  
*Преносе у Приштину, у цркву Светога Спаса!*  
*Отишла би, да кнезу запалим свећу!*  
*Праља:*  
*Пратећи свето Лазарево тело,*  
*народ с Косова долази као река!*  
*Људи Лазара дочекују дуж путева!*  
*И, како наиђе поворка с Лазарем,*  
*свеће им се саме у рукама пале!*  
*Кад с Лазарем наиђу покрај неке цркве,*  
*звоно на звонику само од себе зазвони!*  
*Око светог Лазаревога тела*  
*гори и дими се толико кадионица,*  
*као да Лазара носе у облаку!*  
*Пиљарица:*  
*Господе Боже, шта ћемо још доживети!*  
*Јуче сахранисмо патријарха, данас кнеза!*  
*Праља:*  
*Ја сам ових дана сахранила оца,*  
*сина, два мужа и четири брата!* (БК: 270–271)

Лазар са патријархом Спиридоном води један конструктивни дијалог (10а) у коме обојица траже решење за новонасталу ситуацију с Турцима. Под теретом Душанове славе, чија се земља простирала на три мора, Лазар мора сачувати три Мораве којима влада.

Понављајући условну конструкцију *да смо сложни*, он истиче највећу невољу српског рода, а то је неслога. У другом понављању ове конструкције уочава се синтаксички паралелизам (*да тражи да*) и то три пута у виду конструкција у градационом односу (*да тражи да му се, како овде пише, покоримо/ признамо његову врховну власт/ му предамо кључеве градова*) у значењу да му се покоримо без иједног исученог мача. Ова условна конструкција елидирана је у наставку исказа (*да дајемо војску, да плаћамо харач*), чиме он убрзава завршетак своје мисли.

Директнији дијалог Лазар води с Милицом (10б), јер му она упућује конкретно питање, а и однос међу њима је блискији, па се ту мора осетити експресивнија емоција.

Његову срчаност и решеност да се бори, ако треба и сам, Милица покушава голим чињеницама да пољуља и одврати га од боја. То најбоље чини навођењем



особина лакомих поданика Лазаревих, а све то исказано екскламативним конструкцијама, али и реторичким питањем *Шта да сабереш, кад се све расипа?* Занимљива је чињеница да Лазар и Милица референцијалну функцију остварују презентом, јер приповедају о актуелној ситуацији у држави.

Да је Милица била у праву, да се Лазару спрема издаја од најближих сарадника, чак и од зета којем је дао рођену кћер, доказује Рибаричин дијалог (10г) са Парамунцем. Искован Вуков новац без Лазаревог обележја на њему, може читаоцу само најавити след догађаја након боја. Пасивна конструкција у два репликама Рибаричиним (*... с једне је стране исковано Вуково а с друге стране Лазарево име! / Умјесто Лазара је исклован свети Стефан*) као одлика референцијалног дијалога даје значајну информацију читаоцу о стању пре и после издаје.

После пораза српске војске о ситуацији која је наступила у Србији, говори прост народ, Пиљарица и Праља које у својој размени реплика (10д) имају кључну реч *крв* (*Из чесама, из чесмених лула, из стублина, више не тече вода, него крв!*). Због крви која је ушла у сваку реку на Косову, воде нема ни за пиће, ни за умивањем, ни за прање. Нарочито су ефектна два реторичка питања (*Како с крвавом водом да скуваш зеље? Како с крвавом водом да замесиш хлеб?*) која представљају само логичан закључак након изречених екскламативних конструкција.

Пиљарица и Праља (10ђ) сведоци су такође великог губитка српског рода, али и тога да борба није била узалудна, јер је Лазар постао светац (*И, како наиђе поворка с Лазарем, свеће им се саме у рукама пале! Кад с Лазарем наиђу покрај неке цркве, звоно на звоннику само од себе зазвони!*). Презент у Праљином дискурсу доприноси експресивности референцијалне функције овог дијалога чиме даје актуелност дискурсу у сваком тренутку читања.

Дијалог Првог и Трећег чауша са умирућим Муратом даје извештај директно с боја:

Први чауш:

Честити царе!

*Српски оклопници су скоро потпуно разбили азаре и јаје у првој линији!*

Мурат:

На крилу Јакуб Челебије?

Први чауш:

*Војници из прве линије беже кроз другу!*

*Друга се линија, пред налетом прве, распада!*

Мурат:

А Јакуб? Шта предузима Јакуб?

Први чауш:

*Помешале су се саруханска и ајдинска војска!*

Мурат:

Сместа се враћај натраг и нађи Јакуба!

[...] Нека балабан пребаци јаничаре, што брже!

Нек зауставе тај напад како знају!

Па то нам с леве стране угрожава центар!

И нека гледају да то повлачење

што брже претворе у жесток противнапад!

(Први и Други чауш одлазе, дојури Трећи.)

Трећи чауш:

*Бајазит Јилдирим, честити царе, јавља*

*да војску Влатка Вуковића туче,*

*да је одваја од Лазареве главнине,*

*и да је потискује на Лаб!*

Мурат:  
Кажи му да мало успори!  
Нек омогући Јакубу да се сабере!  
Можда га Вуковић намамљује у клопку!  
И нек центар војске, гарду и Јакуба  
никако не испушта из вида! (БК: 238–240)

Након сазнања да се битка не одвија по плану, Муратов дијалог с Првим чаушем почиње Чаушевом објективном репликом с референцијалном функцијом, лишеном субјективности, али пуном експресије (*Српски оклопници су скоро потпуно разбили азаре и јаје у првој линији!*). Дијалог затим прелази у инструктивни тип прагматичког дијалога пун императива од стране Мурата (*Сместа се враћај натраг и нађи Јакуба! [...] Нека балабан пребаци јаничаре, што брже! Нека зауставе тај напад како знају!*). Када и Трећи чауш донесе забрињавајуће вести о Јакубовој позицији, он реагује као отац који жели да заштити слабог сина, не само од српског војсковође већ и од доминантнијег сина Бајазита па и ту даје наређења (*Нек омогући Јакубу да се сабере! / И нек центар војске, гарду и Јакуба никако не испушта из вида!*).

### 5.3.3. Дијалог конфликта

Наредни примери представљају три изабрана дијалога конфликта Милоша Обилића. Први је вођен са Парамунцем, Вуковом уходом, а друга два су вођена са Хамзом Србином, потурчењаком, пред сам његов витешки чин и његову смрт:

(11а) Обилић:  
Ајде, људи, одвежите човека!  
Парамунац:  
Одвезаћемо га кад каже наш господар!  
Обилић:  
А ко је ваш господар?  
Парамунац:  
Вук Бранковић, господар Косова!

Обилић:  
Нико мањи?... Слушај, кад си већ извукао тај  
мач... пресеци њиме, полако, овај конопац!  
И немој да  
се случајно деси да ми га огребеш!  
Тако! А сад га, лепо,  
полако, врати у корице!  
Тако! (БК: 162–163)

(11б) Обилић:  
Честити царе...  
Србин Хамза:  
Зар ви Срби не знате како се приступа  
турском султану?  
Клекни на колено, и пољуби му чизму и skut!  
Обилић:  
Ми се на Косову и боримо зато  
да не морамо да љубимо ничију чизму!  
Србин Хамза:  
Мурату морате! (БК: 241)

(11в) Србин Хамза:  
Јеси ли спреман Богу на истину?

Обилић:  
Немамо сада времена за бажиликон!  
Србин Хамза:  
Алах је милостив, можда ће и да ти помогне!  
Обилић:  
Ако заслужије, мени ће помоћи  
Бог кога се нисам одрекао!  
Србин Хамза:  
Ако си живот проживео ко неверник,  
бар би могао да умреш у правој вери!  
Обилић:  
А има ли праве вере за проверицу?  
Србин Хамза:  
Да си паметан, као што ниси, не би одбијао  
руку која се пружа да ти помогне!  
Обилић:  
Зар да спустим међ бундеве и свиње  
мету коју смо данас на Косову  
поставили горе у облаке?  
Србин Хамза:  
После оног залетања у облаке,  
сад вам је место у земунцима!  
Улудо, Обилићу, данас проливаш крв!  
Обилић:  
Ја мојом крвљу, Хамза, уписујем границу!  
Србин Хамза:  
Коју границу?  
Обилић:  
Између мене и тебе!

(Обилић положи главу на пањ.)

Србин Хамза:  
Сеци пса! (БК: 250–251)

Први дијалог (11а) потврђује две чињенице: прва је та да Парамунац потврђује тежњу Бранковића да буде једини господар Косова, чије ће наредбе једино и слушати, а друга да Обилић стаје у одбрану тренутно слабијег, Богоја, па макар имао проблема са конфликтним Бранковићем, што ће му касније он и узети за зло и прогласити га издајцом. Конфликт између наизглед два равноправна саговорника завршава се у корист Обилића и то наредбом упућеном Парамунцу (... *пресеци њиме, полако, овај конопац!*...). Присутна је и иронија у његовом дискурсу (*Нико мањи?*) када одговара на Парамунчеву реплику (*Вук Бранковић, господар Косова!*).

Друга два дијалога (11б и 11в), нису случајно изабрана, напротив, веома су битна за кулминацију ове драме. Сусрет с дојучерашњим Србином, Хамзом, доказује да већи непријатељ од Турака може једино бити потурчени Србин жељан доказивања. Хамза доказује да се дистанцирао од своје нације опаском: *Зар ви Срби не знате како се приступа турском султану?* где наглашава друго лице множине *ви Срби*. Обилић прихвата његову игру и сам користи личну заменицу првог лица множине у екскламативној конструкцији (*Ми се на Косову и боримо зато да не морамо да љубимо ничију чизму!*). Заменице *ми/ви* су употребљене овде као средство помоћу кога се конфронтирају ликови и из чега и проистиче сукоб.

Други дијалог с Хамзом дешава се пред саму Обилићеву насилну смрт. Као прави потурица, Хамза наговара Обилића да пређе у ислам и иде на онај свет као праведник. Најјачи утисак у овом дијалогу остављају реплике Обилића скројене у облику реторичког питања (*А има ли праве вере за проверицу?* / *Зар да спустим међ*

*бундеве и свиње мету коју смо данас на Косову поставили горе у облаке?*). Конфликт је у овој размени реплика, као и у претходној, заснован на разлици у вери којој припадају саговорници. Док Обилић користи реторичка питања, дакле питања у којима је већ садржан одговор, неповољан по Хамзу, потурицу, Хамзи, с друге стране, остаје да само, као комуникативно подређен и тиме немоћан, али ситуационо надређен саговорник, заврши за свагда дијалог екскламативном наредбом *Сеци пса!*

За разлику од већ наведених и анализираних размена реплика између Вука и Герасима, наредни дијалог, подељен на два дела, приказује коначно намере обојице:

(11г) Вук Бранковић:

Због чега си ти, у ствари, дошао с Атоса?

Због чега си напуштао Хиландар?

Герасим:

Дошао сам да те упозорим да овога пута мораш да подржаваш Лазара свим што имаш, и свим што можеш и знаш!

Вук Бранковић:

Свим што могу? И свим што имам и знам?

Значи, и тим мојим уходама и жбирима, прерушеним у калајџије и табаке?

А зашто мислиш да морам да га подржавам?

Герасим:

Зато што је Србија у опасности већој но икад!

А с њом је у опасности и цео хришћански свет!

А Лазар је данас једини човек

који би могао да спасе и хришћанство, и Србију!

Вук Бранковић:

Ко?

Герасим:

Он једини у овој све већој гомили све мањих краљева,

Кнежева и деспота има неку идеју, и неку визију...

Вук Бранковић:

Визију? Лазар?

А зар ти мислиш да ја визију немам?

Герасим:

Ти? Какву ти имаш визију? (БК: 170–171)

(11д) Герасим:

*С твога се прозора виде Цвиљен и Каљаја,*

*оно буре и онај бор,*

*а с Лазаревог се види Јерусалим!*

Вук Бранковић:

*Говориш као да си Лазаревић, а не Бранковић!*

*Као да си Лазарев брат а не мој!*

*Као да нема ни једне друге главе, осим Лазареве!*

*И као да нема ни једног другог пута,*

*ни другог начина да се Србија одржи,*

*до пута и начина које види Лазар! (БК: 173–174)*

Ова два примера су део једног дијалога који почиње као референцијални, а завршава се као дијалог конфликта.

Док је Вуков дискурс пун питања у првом делу дијалога (11г), Герасим даје непобитне чињенице о једином правом вођи српског рода тада, о Лазару, чиме овај први део дијалога можемо сврстати у референцијалне. Интересантно да у овом делу дијалога Вук прво поставља парцијална питања (*Због чега си ти, у ствари, дошао с Атоса? Због чега си напуштао Хиландар?*), када Герасим одговора да је дошао да га упозори да мора стати уз Лазара уз сва расположива средства, Вук одговара питањима у којим су садржани Герасимови искази (*Свим што могу? И свим што имам и знам?*) уз додатни

коментар из којег избија иронија (*Значи, и тим мојим уходама и жбирима, прерушеним у калајџије и табаке? А зашто мислиш да морам да га подржавам?*). Оваква конверзација се наставља до краја овог дела дијалога, па на сваку Герасимову хвалу на рачун Лазара, Вук опет одговара питањима (*Ко? / Визију? Лазар?/ А зар ти мислиш да ја визију немам?*), врхунац њиховог сукоба почиње кад и Герасим одговара питањем уместо одговором (*Ти? Какву ти имаш визију?*).

У другом делу дијалога (11д) Вук, изреволтиран Герасимовим речима; употребљава поредбене конструкције с везником *као да* и њиме истиче очигледно већу припадност Герасимову Лазару него њему, чиме коначно конфликт долази до изражаја (*Говориш као да си Лазаревић, а не Бранковић! Као да си Лазарев брат а не мој! Као да нема ни једне друге главе, осим Лазареве... итд.*).

Неслога на српском двору, о којој је Милица Лазару говорила на самом почетку драме, потврду проналази и у дијалогу побуњеног Левчанина са Лазаревим сестрићима, Мусићима:

(11ђ) Левчанин:

*А ко је кнезу Лазару дао право  
да о томе одлучује без нас?  
И зашто је Лазар својој кнежевској титули,  
уз Господин Србљем и Подунавију,  
црвеним словима дописао: и Приморју?  
И шта он има по Левчу да ми потврђује  
воштаним и златним печатима из Крушевца?  
Зар ја немам моје воштане печате?*

Лазар Мусић:

*Власт му је предата одлуком државног Сабора!*

Тамнавац:

*Зато што је патријарх Лазарев човек!*

Левчанин:

*Знамо ми добро чиме га Лазар поткупљује!  
Зидајући по Поморављу цркве,  
и скупљајући отишелнике, столпнике,  
и молчалнике, Светогорце и Синајте!*

Стеван Мусић:

*А кога би, по теби, требало да скупља?  
Календерије, хајдарије, абдале,  
бабаије, и друге турске дервише?*

Левчанин:

*Србијом владају попови, не Лазар!  
Куд год се окренеш, свуда сига и сукно!*

Лазар Мусић:

*Било би боље да припазиш шта говориш!*

Левчанин:

*Да би ми неко запушио уста,  
Морао би да буде барем кнез,  
а не кнежев сестрић! Мусави Мусић! (БК: 192–193)*

(11е) Лазар:

*Прво, Левчанине,  
о глави можда и може да се преговара!  
Али о образу, ко има образа, не може!  
А, друго, знам ја зашто ти нећеш у битку!  
Ти мислиш: далеко је Левач од Косова!  
А Косово ће ти сутра стићи у Левач!*

Левчанин:

*И јачи од тебе су признали турску власт!*

Лазар:

Који то „јачи“?  
 Левчанин:  
 Краљ Марко! Деспот Константин Дејановић!  
 Лазар:  
 Чиме су то они показали да су јачи?  
 Јесу ли они повратили Алтомановићеве земље?  
 Јесу ли они сакупили војску  
 и на Плочнику потукли Мурата?  
 Је ли краљ Марко, ил деспот Константин,  
 измирио  
 Цариградску и Пећку патријаршију?  
 Ко је утврдио границу према Угарској?  
 Ко је припојио Браничево и Мачву?  
 Марко, или Константин, или Лазар?  
 Тамнавац:  
 Марко и Константин су избегли проливање крви,  
 сачували су земљу, сачували народ!  
 Левчанин:  
 Док твоји сељаци, Лазаре, заједно с тобом,  
 буду остављали кости по Косову  
 њихови ће мирно да жању пшеницу! [...] (БК: 193–194)

Левчанин са Стеваном и Лазарем Мусићем улази у сукоб (11ђ) незадовољан Лазаревом влашћу над њим. Његов дискурс је у почетку у знаку постављања питања, неретко започињући их партикулама *а* и *и* које ту функционишу и као конектори (*а* конектор супротности, *и* надовезивачки конектор) па овој реплици дају и изразит полемички тон. Сва питања сем последњег формулисана су као парцијална. Последње је реторичко и чини се да је реакција на нешто што је већ у претходним питањима речено.

На претњу Мусића (*Било би боље да припазиш шта говориш!*) Левчанин одговара бритко (*Да би ми неко запушио уста, Морао би да буде барем кнез, а не кнежев сестрић! Мусави Мусић!*) користећи заменицу за треће лице јединине уместо другог лица јединине (*Морао би да будеш...*) чиме се исказује говорников негативни став према саговорнику тако што га посматра као одсутно лице.

Одбрана Лазара од стране његових сестрића Мусића изазивају код Левчанина бурну реакцију и право мишљење о Лазаревом владању (*Србијом владају попови, не Лазар! Куд год се окренеш, свуда сига и сукно!*).

Лазар улази у конфликт с Левчанином (11е) веома разочаран, свестан разлога Левчанинове осуде одласка у бој (*Ти мислиш: далеко је Левач од Косова! А Косово ће ти сутра стићи у Левач!*). Сукоб кулминира када га Левчанин пореди са краљем Марком и деспотом Константином Дејановићем. Лазарева реплика постаје обимнија и пуна питања која су у ствари одговори на претходну прозивку, а затим ниже реторичка питања која имају одрично изјавно значење (*Нису они повратили Алтомановићеве земље. Нису они сакупили војску и на Плочнику потукли Мурата. Ни краљ Марко, ни деспот Константин, није измирио Цариградску и Пећку патријаршију.*). Након њих долазе два парцијална питања и једно алтернативно (*Ко је утврдио границу према Угарској? Ко је припојио Браничево и Мачву? Марко, или Константин, или Лазар?*).

Сукоб Лазара и Бајазита пред само одсецање главе Лазареве даје увид у узвишени стил говорења, али и живљења Лазара у односу на његовог саговорника:

(11ж) Лазар:  
 [...] Ово ће се дуго исплаћивати, Бајазите!  
 Можда је ово наша највећа победа!

Бајазит:  
*Победа?  
Ово победа?  
Каква победа?  
Погледај околу, око себе, по Косову!  
Па зар је ово, Лазаре, твоја победа?  
Личи ли ово, Лазаре, на победу?  
Како ли мора да изгледа твој пораз,  
ако ти победа изгледа овако!  
Јесу ли ова трупла по Лабу и Ситници  
тела победника?  
Ове одсечене руке, и сломљене ноге,  
јесу ли руке и ноге победника?  
Ова глава,  
што с копља гледа на земљи сопствену трупину,  
да није и ово глава победника?*

Лазар:  
*Јесте, Бајазите!  
И погледај је добро, да је упамтиш!  
Не рађа се оваква глава сваки дан!  
Ова се глава не полаже у гроб, него у темељ!  
Ова глава небу и земљи показује  
коју смо мету и цену поставили!*

Бајазит:  
*Ова глава много прича!  
Одсеците је!*

*(Јаничари Лазара, пред пањем, обарају на колена.)*

Лазар:  
*Ми смо се тукли у различитим биткама!  
Ти си победио у твојој, ја сам у мојој!*

*(Полаже главу на пањ. Целат високо подигне сабљу. Кратак мрак. Када се светлост поново упали, Лазар је већ посечен.)*

Бајазит:  
*Ево ти твоје битке, и твоје победе!  
Каква је то победа, после које  
више вреди капа него глава? (БК: 262–264)*

Различито поимање победе двојице војсковођа (11ж) говори о њиховом различитом степену постигнуте духовности. Док је за Лазара Обилићева глава пример цене часног одласка пред Господа, за Бајазита је то обични одсечени део тела. За Лазара та одсечена глава значи нови живот, победу, за Бајазита је само изгубљени живот, дакле губитак.

Интересантан је и Бајазитов манир да своје ставове и чињенице брани реторичким питањима, сем последњим, (*Победа? Ово победа? Каква победа?/ Личи ли ово, Лазаре, на победу?/ Јесу ли ова трупла по Лабу и Ситници тела победника? Ове одсечене руке, и сломљене ноге, јесу ли руке и ноге победника? Ова глава, што с копља гледа на земљи сопствену трупину, да није и ово глава победника?*) а користи и једну конверзивну упитну реченицу у екскламативну (*Како ли мора да изгледа твој пораз, ако ти победа изгледа овако!*). За разлику од Бајазита, Лазарева реплика је састављена од

екскламативних реченица. Он не поставља питања, не очекује потврду, јер је сигуран у оно што говори.

Обраћање ова два саговорника је директно по имену, што говори о њиховом једнаком социјалном рангу. Лазар би, животно угрожен, можда могао бити субординиран саговорник, међутим он доминира својим репликама о српској победи, што љути Бајазита који немоћ у речима исказује моћи у делима са констатацијом: *Ова глава много прича! Одсеците је!*

Лазар и тада користи прилику да истакне њихову очиту разлику, а Бајазит након извршења његове наредбе и мртвој глави Лазаревој пркоси и закључује реторичким питањем, водећи се својим површним ставом да је живот само овде на земљи и да након губитка главе, капа вреди више од ње.

#### 5.3.4. Ораторски монолог

Занимљив ораторски монолог, попут реторичких обраћања познатих војсковођа крољ људску историју, налази се у реплици Вука Бранковића уочи боја на Косову:

(12а) Вук Бранковић:

Сви ми сутра улазимо у битку са страхом да ћемо погинути. Али и с надом да ћемо преживети! А ако би онај ко иде у турски логор да убије Мурата гајио такву наду, био би луд! А ако је не би гајио, био би луд што иде! Али код Облића се то питање не поставља! Обилић нити се нада, нити се не нада! Обилић зна! Обилић зна да ће сутра и он и Мурат бити живи и здрави, као што су и вечерас! А ако неко и буде мртав, то ће бити неко од нас, који не разликујемо Јована од Јуде! Да је Обилић заиста хтео да се бори, борио би се, као и остали, у границама људског и могућег! А пошто за то није спреман, или зато што је за нешто друго боље плаћен, а да би сакрио да не може да учини оно што се данас очекује од сваког часног човека, он обећава да ће учинити нешто што се не очекује ни од самога Бога! Он својим заветом хоће да нас засени и заслепи, да не бисмо видели оно што је очигледно! А ко је луд да поверује некоме ко тако олако полаже тако тешке завете? Ако неко јесте, ја нисам! (БК: 214)

Бранковић користи кроз читаву реплику заменицу *ми* покушавајући тиме да се изједначи са војском којој се обраћа и приближи се сталежу који је испод њега, не би ли успешно на њега и утицао. Стављајући Обилића на другу страну од свих оних које је обележио са *ми*, јасно га деградира. Истицањем Обилићевог имена у иницијалној позицији неколико узастопних исказа, дакле у функцији анафоре, означава га као тему о којој говори, а деградацију постиже својим инсинуацијама да је Обилићев поступак не само лудост него је и срачунат да обмане наивне.

То чини тако што сваком исказу додељује појединост којом га удаљује од поменуте групе (*Обилић нити се нада, нити се не нада! Обилић зна! Обилић зна да ће сутра и он и Мурат бити живи и здрави, као што су и вечерас!*). Након изражавања сумње да је Обилић плаћеник и то све екскламативним конструкцијама, Бранковић завршава своје реторичко обраћање понављањем заменице *ми*, сада у облику *нас* (Он својим заветом хоће да *нас* засени и заслепи, да *не бисмо видели* оно што је очигледно!). Затим користи реторичко питање у функцији персуазивности, тј. убеђивања саговорника с намером да управља њиховим поступцима и мишљењем, с јасном тврдњом да *нико није луд да поверује некоме ко тако олако полаже тако тешке завете*, а најмање он.



### 5.3.5. Општи закључци о типовима дијалога у драми „Бој на Косову“

Прагматички дијалог је међу најзаступљенијим дијалозима у овој драми, јер га у својим репликама користе сви ликови, од споредних ликова (Богоје, Праља, Парамунац, Војиша) до оних главних, који припадају социјално вишим сталежима (Бранковић и Мурат).

Неочекивано, референцијални дијалог користи Кнез Лазар, а очекивано, информације о догађајима највише доноси људи са маргине, споредни ликови, Рибарица, Пиљарица, Војиша.

Дијалог конфликта одлика је дискурса лажно оптуженог Милоша Обилића највише у репликама пре боја и на самом попришту боја, а не, како је очекивано, на Кнежевој вечери.

Карактерно конфликтан лик, Вук Бранковић, учествује у дијалогу конфликта чак и са братом Герасимом, а његова убеђивачка моћ долази до изражаја у реторичком обраћању војсковођама.

Очекивано на самој вечери пре боја долази до сукоба оних који заговарају одлазак у бој и оних који би то радо избегли.

### 5.4. Дијалог у драми „Чудо у Шаргану“

#### 5.4.1. Мисаони / филозофски дијалог

Класични дијалог-монолог, или боље рећи полилог-монолог, пронађен је и у овој драми:

(13а) ЈАГОДА:

*А лепо су украсили трибину!*

МИЛЕ:

*Одлична говорница!*

ИКОНИЈА:

*Прикућали и ћилим!*

*Сигурно да је драгачевски, ручни рад!*

*А и прилично велика посета!*

МИЛЕ:

*Људи дошли и колективно, с предузећем!*

*Немате ви појма*

*колики је то мозак и капацитет! (ЧШ: 12)*

(13б) ЦМИЉА:

*Ослободио се брига земаљских, веселник!*

ИКОНИЈА:

*Сад се он, са десне стране,*

*међ праведницима горе одмара!*

МИЛЕ:

*Они који су га овде доле шупирали,*

*сад му горе кажу извинте!*

ЦМИЉА:

*Добио двособан стан, са погледом!*

*Намештај све сами махагонијум!*

МИЛЕ:

*Голе му женске на асталу, на полици,*

*на отоманима, по орманима, на радију,*

*по фијокама!*

ИКОНИЈА:

*Отворио ресторан са певачицом!*  
 МИЛЕ:  
*Пуштају га и на затворене састанке!*  
 ЦМИЉА:  
*Накупује суботом новина,  
 па све до понедељка не откључава!*  
 МИЛЕ:  
*Дају му чак и реч!*  
 ИКОНИЈА:  
*На асталима цвеће, и резервације!  
 Обуко смокинг, привезо лептир-машину!  
 у сандуцима палме и аспарагуси!*  
 МИЛЕ:  
*Ено, саће да гласају!*  
 ЦМИЉА:  
*Сви апарати у кујни на електрику!*  
 МИЛ  
*Па то је врхунац!  
 Погледајте!  
 Је ли он луд?  
 Подиго руку против! (ЧШ: 147–149)*

Јагода, Миле и Иконија (13а) делећи исто одушевљење о скупу пред кафаном *Шарган* говоре као један глас.

Исто се дешава и на Анђелковој сахрани (13б) где спонтано замишљају како он проводи дане на оном свету, узимајући у обзир своје земаљске жеље, па ће му Иконија пожелети кафану с певачицом, Цмиља двособан стан с погледом и опремљену кухињу, а Миле га замишља као уваженог члана партије, којег позивају и на затворене састанке, а он има храбрости и да се супротстави свима. Реплике су кратке, уједначене и експресивне, пуне екскламативних конструкција, и иако делују неповезано, ове реплике граде исту идеју о оностраној утопији, замишљеној идеалној земљи.

#### 5.4.2. Референцијални дијалог

Већ у другом поглављу када су обрађиване макротеме и микротеме, уочено је у овој драми постојање великог броја микротема оивичених главном темом, а то је промашени живот људи са маргине друштва. Сваки лик својом појавом уноси нову микротему, а како је у питању драмски текст, ликови то чине у својим референцијалним дијалозима:

(14а) ЈАГОДА  
 (Цмиљи):  
*Изврше они реорганизацију, претумбацију,  
 пробаце ме у трећу смену!  
 А знате шта је трећа смена, робија!  
 Ноћу радиш, дању спаваш,  
 не зна ти се ништа, никакав ред,  
 ништа немаш од живота,  
 увече нигде ниси пристала, мораш на поса!  
 А тај се појави у најкритичнијем моменту!  
 Тај што сам вам причала, тај профисор!  
 Ноге ми се осекле кад ме запресио!  
 Венчаћемо се петнајстог овог месеца!  
 Нема више треће смене, ево им шипак!  
 А купио ми свилени веш, код Митића,  
 црно и розе, много даје на мене!*  
 ЦМИЉА:

Бога ми, фино се понео, нема шта!  
 ЈАГОДА:  
*Понаша се крајње културно!  
 Доста је само да чујете  
 како уме лепо да се изражава!*  
 ЦМИЉА:  
 Много значи када је човек школован!  
 ЈАГОДА:  
*Ал још ви не знате целу причу!  
 Само да видим имам ли времена; имам.  
 Купио ми и овај ручни сат, Хелветија.  
 Тај мој профисор, вереник,  
 има стрину чак у Канади, замислите!  
 А она у тој Канади има фабрику, знате!  
 А, не било вам примењено,  
 та стрина стара, и плус болесна,  
 то ће знате бити огромно наследство!  
 А, што је најважније,  
 пореклом стара београдска породица!  
 Кућа у Крунској,  
 башта са стакленим куглама разних боја,  
 лигештули, кипови, књиге, шимицир!*  
 ЦМИЉА:  
*А ја на Репишту, приземље,  
 да вам не причам у каквим условима!  
 Ни трунке конфора!*  
 ЈАГОДА:  
*Ал ћемо се преселити у ту Канаду,  
 пријавићемо, знате, и стални боравак! (ЧШ: 14–15)*

(146) ИКОНИЈА:  
 Шта је, шта си се смрачила, није потоп!  
 ЈАГОДА:  
 Камо среће да јесте!  
*Оставио ме онај профисор!*  
 ЦМИЉА:  
 Који профисор? Твој?  
 ЈАГОДА:  
*Онај што има стрину у Канади.  
 Ону што држи фабрику.  
 А у ствари није фабрика,  
 него радња за отварање рупица!  
 и не живи у Канади,  
 него ту, на Душановцу!  
 и није му стрина, него швалерка!*  
 ЦМИЉА:  
 Кома швалерка?  
 ЈАГОДА:  
*Кома, томе мом профисору!  
 А и он у ствари није профисор,  
 него неки лакирер! (ЧШ: 120)*

Јагода у првом дијалогу (14а) Цмиљи препричава сусрет с извесним професором, који ће се оженити њоме и одселити у Канаду код богате стрине. У другом (14б) открива праву истину о њему и негира све изречено. Као што је и у досадашњем анализираном корпусу уочено код референцијалних дијалога, реплике оног који износи информације за боље разумевање дела обично су дуже, док саговорник служи само да га подстакне у причи, као у првом примеру, или да поставља питања, као у другом примеру, и да само

фиктивно преузме нашу функцију реципијента. Обе размене реплика су обојене екскламтивним конструкцијама.

(14в) ГОСПАВА:

*Шта је, да је, мени лако није  
опслужити наке муштерије!  
Један тули светло, пали свећу,  
други тражи да глумим да нећу!  
Један сипљив, а други ме сколи:  
јеси л скоро била на контроли?  
Поднела сам сезонце, војнике,  
срчане и плућне болеснике,  
ђубретаре који тегле канте,  
мајсторе, теренце, дилетанте,  
поднела сам кочничаре, клинце,  
Нишлије, Врањанце, Крчединце,  
и у маси, а и појединце!  
Поднела сам лежећки, и сногу,  
списак би се наслаго до крова!  
Ал то више трпети не могу!*

ИКОНИЈА:

*Све се може кад зашупти лова!*

ГОСПАВА:

*И јес ми велика лова!  
Једном, ко двапут за биоскоп!  
А сутра, вала, нећу ни радњу дотварам!  
Могу једном и нешто за своју душу!*

ИКОНИЈА:

*Чудо то?*

ГОСПАВА:

*Досадило ми стално отварање рупица!  
А и један векавејац, воскар, има опела,  
води ме на ручак, у „Венецију”, земунску!  
Треба и вечерас да се нађемо!  
Ко зна шта би све могло диспадне! (ЧШ: 20–21)*

Госпава о свом промискуитетном животу говори са Иконијом (14в) у исказу богатом кумулацијом као стилским средством, препричавајући сав чемер и јад с муштеријама. У овом примеру примећује се фатички дијалог у Иконијиним репликама када покушава само да одржи комуникацију (*Све се може кад зашупти лова! / Чудо то?*).

Још два лика уносе у ову драму нову микротему о свом страдању у рату и тако обогаћују лезезу већ познатих микротема:

(14г) МАНОЈЛО:

*Са нама ти је испало још горе!  
Аустријска офанзива, кланица,  
на наш сектор туче једанес циви,  
од тога четири великог калибра!  
Пуцали смо колко смо могли, ал џаба,  
разбуцали нас као бундеву!  
Ноге су нам висиле по дрвећу,  
куљала црева из трбуха, главе распућене,  
Макензен продре пошто смо искварили!  
А ујтру?  
Ујтру сви устали здрави као дрен!  
Нико ни једне огреботине!  
Мртви, а устајемо као да смо живи!*

ПРОСЈАК:

*То сам ја све  
у моје тело примио!  
То, што сте устали здрави, и као живи,  
то је моја заслуга!*

МАНОЈЛО:

*Чекај да чујеш до краја,  
па онда види каква је заслуга!  
Дошо дивизијар, нашо нас здраве и читаве,  
викао саботери, дезертери,  
оставили сте четврту чету на цедилу,  
положај изгубљен, људи масакрирани!  
Кажемо да смо се тукли, да смо гинули,  
али немамо чиме да докажемо!*

ПРОСЈАК:

И онда?

МАНОЈЛО:

*Зна се шта онда!  
Преки војни суд,  
ражаловање, скидање еполета,  
и стрељање по кратком поступку!*

(Тишина)

ТАНАСКО:

*Нису нам отпевали чак ни „Господи, упокој...” (ЧШ: 154–155)*

Историју пропадања једног вода у Првом светском рату, причу о њиховој незаслуженој казни, сазнајемо из уста двојице војника, Манојла и Тансака (14г).

#### 5.4.3. Прагматички дијалог

С обзиром на место одвијања радње ове драме, а то је кафана Шарган, прагматички тип дијалога, који функционише на релацији затраживање и добијање услуга, очекивано се налази у њој:

(15а) ГОСПАВА:

*Шта се овај волико раскокодако?  
Дајте ми нешто да попијем!*

ЦМИЉА:

*Шта ћеш?*

ГОСПАВА:

*Шта било, само нека је дупло!  
Вечерас мало гостију!*

ИКОНИЈА:

*Сви на митингу!*

ГОСПАВА:

*Зар онај тамо још говори?*

ИКОНИЈА:

*Говори, говори,  
а нема појма колко то мене кошта! (ЧШ: 19-20)*

(15б) ИКОНИЈА

(Цмиљи):

*А ти спреми двапут шкембиће,  
два пива, и две купусалате!  
Теби ћу ја да наспем!*

МИЛЕ:

Чу ли је, леба ти?  
Комплет вечера за шаку глиста и мува!  
Је л она блесава?  
СТАВРА:  
Није жена блесава, него варује!  
Помислиш просјак, најуриш га и шупираш,  
а све ти после по кући прокисне! (ЧШ: 24)

(15в) ИКОНИЈА:  
*Оћете нешто да наручите?*  
НЕПОЗНАТИ:  
*Нешто би вечеро.*  
ИКОНИЈА:  
*Од чорби имамо парадајзчорбу,  
и кромпирчорбу.  
Онда шкембиће у сафту,  
сладак купус са кожурицом,  
и пасуљ са свињским ушима.  
Верујте, савришен.*

НЕПОЗНАТИ:  
(стално погледајући напоље):  
*Дајте ми тај пасуљ.*  
ИКОНИЈА:  
*Купусалата, парадајсалата?  
Нешто за тиће?*  
НЕПОЗНАТИ:  
*Купусалата, и једно ладно пиво. (ЧШ: 96–97)*

Класична два прагматичка дијалога (15а и 15в), по принципу затраживања и добијања услуге, пронађена су у очекиваној ситуацији у кафани између газдарице и муштерије, али и газдарице и њене раднице (15б). Реплике су кратке и самим ти се брзо смењују. У дијалозима 15а и 15б уочене су искључиво упитне и екскламативне реченице. Упитне реченице одговарају прагматичком типу дијалога, а екскламативне емоцијама/ставовима ликова унутар тог типа дијалога.

Подврста прагматичког дијалога, иследнички дијалог, уочена је у кулминацији ове драме:

(15г) ИСЛЕДНИК:  
*Ти познајеш Трифуна Триковића,  
безанимања, из Београда,  
алијас воскара, алијас лакирера,  
Требињска тринес, бркови фарбани?*  
АНЂЕЛКО:  
*Познајем га, ал провизорно.*  
ИСЛЕДНИК:  
*Једно ме занима.  
По пуштању из капезеа,  
да ли си с њим можда ступо у контакт?*  
АНЂЕЛКО:  
*Ништа ја немам с том вашком ушљивом!*  
ИСЛЕДНИК:  
*Колко је мени познато,  
зајдно сте вршили недозвољене радње.  
А сад кажеш: вашка!*  
*Чудна ствар!*  
*Јесте се нешто можда покарабасили?*  
АНЂЕЛКО:  
*Покарабасили? Лопуџа!  
Главу би могло да му расцопам баранску!*

ИСЛЕДНИК:

*Па и нађен је јутрос у својој соби.*

*А и глава му расцопана.*

*Шта на то кажеш? (ЧШ: 127)*

Иследник, социјално моћнији, самим тим и доминантнији саговорник, поставља дуга питања (15г), алудирајући на потенцијалне одговоре свог инфериорног саговорника. Анђелко, с друге стране, покушава безуспешно да се одбрани кратким репликама.

#### 5.4.4. Дијалог интимизације

Као девојка из унутрашњости, у великом граду Цмиља сваку прилику користи да се неке наметне да је ожени користећи исти начин убеђивања:

(16а) ЦМИЉА:

*Да знаш, мацо, да си ми био други!*

АНЂЕЛКО:

Ајде не причај.

Вама је сваки после првога други.

ЦМИЉА:

Мислиш да ја лажем?

АНЂЕЛКО:

Ма мене и не занима!

ЦМИЉА:

А било ми је догде дошло и дозлогрдило!

Да ти не причам!

Судови, чаше, есцајг, сваки дан,

табанај тамо, табанај овамо, штрапацирај се,

пери, бриши, гланцај, служи бараберију,

Трпи сваки гадлук и покваренлук!

Више сам филмова видла у Кремнима,

у дому културе, за недељу дана,

него за ова двамесеца у Београду!

А, видиш, чудо и мени синило!

Да се курталишем и ја онога Репишта!

*Чујеш ти мене, мацо?*

АНЂЕЛКО:

Ама немо ти мени мацо!

ЦМИЉА:

Малопре ти није сметало!

АНЂЕЛКО:

Малопре је за малопре!

ЦМИЉА:

*Да ти кажем како сам испланирала!*

*Можемо и ми да сазидamo без дозволе, ко и*

*други!*

*Макар колко за прво време,*

*после ћемо гледати нешто, за стално.*

*Треба и теби нега за ту ногу.*

*Ја имам нешто постељине и судова,*

*а и пара сам одвојила на страну,*

*па мислим...*

АНЂЕЛКО:

Ама каква сад постељина?

ЦМИЉА:

Па зна се шта је прво за домаћинство!

АНЂЕЛКО:  
Ма, ко ти је шта реко за домаћинство?  
ЦМИЉА:  
Шта има ко да ми каже,  
знаш шта се десило међу нама!  
АНЂЕЛКО:  
Ма је л ти зато замишљаш да ја зидам?  
ЦМИЉА:  
*Не мораш одма баш да зидаш,  
за прво време можемо и под кирију...*  
АНЂЕЛКО:  
Слушај, да се ми лепо разумемо:  
нема ни зидања, ни под кирију!  
Ни домаћинства, ни постелине, ни судова!  
Теби се нешто причуло, привидело, приснило...  
ЦМИЉА:  
А оно тамо у шупи, на сицевима?  
АНЂЕЛКО:  
Па шта? Јесам ти нешто обећо?  
ЦМИЉА:  
Па зар то код тебе не значи то?  
АНЂЕЛКО:  
Ниси ти тако наивна ко што изгледаш!  
Ал код мене крушка не значи јабука!  
ЦМИЉА:  
Значи тако?  
АНЂЕЛКО:  
Тако!  
ЦМИЉА:  
Стићи ће тебе моје сузе!  
(Одјури у кујну)  
АНЂЕЛКО:  
Ајде, за свашта нос у кецељу! (ЧШ: 75–77)

(16б) ЦМИЉА:  
*Тако ме то потресло!  
Да није, мацо, било тебе,  
била сам спремна  
свашта од себе да учиним!*  
СТАВРА:  
Немој ти мени „мацо”! (ЧШ: 139–140)

(16в) ЦМИЉА:  
*Да ти ја кажем, мацо, шта сам смислила...*  
СТАВРА:  
Реко сам ти  
да ме пред светом не називаш „мацо”!  
ЦМИЉА:  
Добро, нећу, не љути се!  
Гледај овако!  
Ја имам нешто мало уштеђевине,  
и постелине, колко за први моменат,  
с те стране немој да бринеш.  
Само да одем са оног Репишта!  
Немаш појма, страшно, ни трунке конфора!  
Проблем ће нам бити само стан.  
Али и ту се може нешто учинити.  
*Па сви да се скупимо, како и волиш.  
Довешћу млађу сестру на школовање,*



*тетку да нам кува, ујну да чува децу,  
братанца да се запосли у пивари.  
Не ваља, је л да, кад човек живи сам!  
Чек да ти прођем с десне стране!*

СТАВРА

(док га Цмиља обилази, гледа у Анђелков гроб):

Где ли је нестала она његова гука?

ЦМИЉА:

Ово је стварно киша над кишама!

С леве ћу ићи кад се будемо венчали!

*А ти знаш, мацо, да си ми био други?* (ЧШ: 150–151)

Прво обраћање обојици мушкараца с којима је пожелела да оде пред олтар је тепање хипокористиком *мацо*, што обојицу иритира (АНЂЕЛКО: *Ама немо ти мени мацо!* / СТАВРА: *Немој ти мени „мацо“!* / СТАВРА: *Реко сам ти да ме пред светом не називаш „мацо“!*). У Цмиљиним исказима уочава се стратегија истицања њеног морала ( (Анђелку): *Да знаш, мацо, да си ми био други!* / (Ставри): *А ти знаш, мацо, да си ми био други?*). Занимљива је позиција ове две готово исте конструкције, јер у првом дијалогу с Анђелком (16а) Цмиља започиње реплику овом конструкцијом, а у дијалогу са Ставром затвара дијалог (16в) њом, чиме ова конструкција постаје својеврсни референтни оквир Цмиљиних интимних дијалога. Ова конструкција је први пут употребљена као тврдња са узвичником, а други пут долази са упитником, наизглед као питање, али са глаголским обликом *знаш* којим утиче на Ставрину могућу одговор. Док се са Анђелком одмах види на чему је, па дијалог затвара антипатетички маркираном конструкцијом, клетвом (*Стићи ће тебе моје сузе!*), други дијалог затвара поменутом упитном, сугестивном, конструкцијом, а недобијање одговора на њу оставља читаоцима, реципијентима, да сами доврше овај љубавни однос како желе.

Скоро све Анђелкове реплике почињу партикулама (ајде, ма, ама) којима се изражава неслагање и чуђење. Тако његове реплике постају комуникативно маркиране као експламативни или интерогативни искази. Осим тога, у свим овим дијалозима уочено је да комуникативно подређено лице, у овом случају Цмиља, више говори, а интимизацијом се служи да би себи прибавила корист и изазивала емпатију код саговорника. Неретко њена убеђивачка моћ прераста у манипулацију.

Бранко Поповић у својој монографији „Драмски свет Љубомира Симовића“ (2008: 85) уочава у језику Цмиље и Анђелка језички дуалитет, па Цмиљин говор назива “креманским језиком“, као говор жене из народа, а у Анђелковим репликама у драми бележи обиље градског сленга.

#### 5.4.5. Дијалог конфликта

Ова врста дијалога није нарочито заступљена у драми „Чудо у Шаргану“, захваљујући постојању многобројних микротема и неударљивања у једну тему, као у драмама „Хасанагиница“ и „Бој на Косову“, па се дијалози углавном свде на референцијалне, где сваки лик уводи своју микротему у текст. Ретки прави сукоби у овој драми пронађени су у следећим примерима:

(17а) ПРОСЈАК:

*Ти прво погледај себе, па онда друге!*

*Запела си да пришијеш осми џеп!*

*А осми џеп, то су велика уста!*

*Гута куће, гута људе, гута главе!*

*Паз да и тебе не прогута!*  
ГОСПАВА:  
*Имам ја џеп, да ти не кажем какав!  
Да уђеи, да ти се не виде ни блокеји,  
акамоли круна!*  
ПРОСЈАК:  
*Само се ти надимај, само граби!  
Ал да упамтиш:  
биће мишија рупа за дукат!*  
ГОСПАВА:  
*Море, шибе отале!*  
ПРОСЈАК:  
*Терај ме, терај, идем!  
Ал немој да се зачудиш  
ако ме зовнеш, а ја се не одазовем! (ЧШ: 39)*

(176) СТАВРА:  
Нама је свима жао...  
ЦМИЉА:  
*Шта жао, проституткиња једна!  
Ја тебе, мацо, никада не би флашом!*  
ИКОНИЈА:  
Што може да ти уради поштена,  
то ти курва никад не би урадила!  
ЦМИЉА:  
Кад је изгубила сваки образ!  
ГОСПАВА:  
Цмиљо, молим те! Ко сестру!  
Ако ми не можеш лепу реч, немој ни ружну!  
Цмиљо, кумим те Богом!  
МИЛЕ:  
*Требало би ошајдарити онајдару!*  
ЦМИЉА  
(замахне на Госпаву):  
*Садискиња!*  
ИСЛЕДНИК:  
Оступи, другарице!  
Себи руке, кад кажем!  
ГОСПАВА:  
Мене да удари?  
Друже!  
*Откључајте ми ове руке, молим вас,  
само на две секунде, да јој покажем!*  
ЦМИЉА:  
*Сад имаиш бразлетну какву заслужујеш!*  
ГОСПАВА:  
*Мрзе ме зато што желе да се курвају,  
а немају петљу за курвање,  
и што не дам да ме поваљују шоње! (ЧШ: 143–144)*

Просјак, познат као мирољубиви лик, реинкарнација Исуса Христа, који прима све боли света на себе, долази у сукоб са неморалном Госпавом (17а) која покушава да га исмеје пред целом кафаном. Занимљиво је то да је она једна од ретких којој он не помаже, не преузима њену муку, већ јој напротив прориче тешку судбину (*Само се ти надимај, само граби! Ал да упамтиш: биће мишија рупа за дукат!*). Бранко Поповић тврди да је у овој драми „један од најупечатљивијих дуалитета Госпави – Просјак, где насупрот Госпавине примитивне вулгарности пословног типа, имамо сушту супротност у морално-просветитељском, тачније пророчком језику Просјак“ (2008: 86). Прагматичка вредност исказа ових двају лица је различита, јер Просјак, с обзиром на

своју „мисију“ у драми, изриче савете који иду ка упозорењима, док се агресивна Госпава користи претњама.

У полилогу (176) који следи видимо обистињивање Просјакових речи, хапшеће Госпавино и осуду друштва из кафане. Након осуде друштва, Госпава упада у ватру, прети и износи своје мишљење о саговорницима. Реплике свих учесника овог полилога су кратке, али набијене експресивношћу, емоционалношћу, па су све изречене у форми екскламативних конструкција где је остварена функција директивности.

#### 5.4.6. Интимни монолог

Једини интимни монолог у овој драми, настао након сусрета са потенцијалним младожењом, проналази се у наглас изреченим жељама Цмиљиним:

(18а) ЦМИЉА

(чежњиво, занесено, лупајући јаја у тигањ):

*Тек га видех, а већ живо снујем  
како да се шњиме региструјем!  
Па димамо кућицу, слободу,  
веце, шпауз, и текућу воду!  
Да направим туришију, пре зиме,  
да на врата прикуцам презиме!  
Снег напољу сипа кано вуна,  
код нас бојлер, зимница, фуруна!  
Док он гледа фрижидер са храном,  
трудна штрикам пред тебе екраном!  
Док он меша цемента за цокле,  
кувам супу, ринфлајш и шненокле!  
Перем суђе, и развлачим тесто,  
а он гледа фудалско првенство!  
А када се сврши утакмица,  
нацифрам се, дете у колица!  
Па се шњима цело вече шећем,  
уз водоскок, пред Извршиним већем!* (ЧШ: 55–56)

Поред дугих турнуса у интимним дијалозима, Цмиља има један интимни монолог, који је увод у већ обрађене интимне дијалоге. Она „живо снује“ сваки сегмент заједничког живота са тек виђеним Анђелком. Интересантно је како Цмиља од исказа са значењем жеље са да конструкцијом (*...да се шњиме региструјем, Па димамо кућицу, слободу, веце, шпауз, и текућу воду! Да направим туришију, пре зиме, да на врата прикуцам презиме!*) прелази нагло на исказе у којима замишљено доживљава као већ реализовано (*Док он гледа фрижидер са храном, трудна штрикам пред тебе екраном! Док он меша цемента за цокле, кувам супу, ринфлајш и шненокле...*) уз употребу неререференцијално конципираног презента којим се исказују „радње које се понављају у садашњости“ (Танасић 2005: 357).

#### 5.4.7. Општи закључци о типовима дијалога у драми „Чудо у Шаргану“

Најфреквентнији тип дијалога у овој драми је референцијални, а то проузрокује мноштво микротема које отварају сами ликови драме.

Класичног прагматичког дијалога и нема, колико се очекивало, с обзиром на то да се радња одвија у кафани. Такође, ни класичног мисаоног дијалога нема, јер се у току

драме не гради ниједна јединствена мисао-идеја, једино ако се изузме подтип овог дијалога, дијалог-монолог, на самом почетку драме и скоро на самом крају драме.

Оно што је карактеристично за интимни дијалог јесте његово везивање за само један лик ове драме, непоправљиво романтичну Цмиљу жељне љубави. Њене реплике су веома дуге и њени саговорници, потенцијални супружници, не долазе до речи од њених дугих реплика.

Такође и дијалог конфликта може се везати за један лик, а то је лик Госпаве, жене сумњивог морала, која прво улази у сукоб са Просјаком, а затим са Цмиљом.

## 5.5. Дијалог у драми „Путујуће позориште Шопаловић“

### 5.5.1. Мисаони / филозофски дијалог

Најчешћи вид мисаоног дијалога је, као и у другим драмама, монолог-дијалог и то углавном споредних ликова попут грађанки које се само пар пута кратко јављају у драми „Путујуће позориште Шопаловић“:

(19а) ВАСИЛИЈЕ:

Поштовани грађани! Не пропустите прилику да у једној од највећих представа видите цвет српског театра!

ПРВА ГРАЂАНКА:

*Није цвет, него последњи шљам!*

ДРУГА ГРАЂАНКА:

*Баи сте ми нашли време за позориште!*

ТРЕЋА ГРАЂАНКА:

*Није вас стид!*

ЧЕТВРТА ГРАЂАНКА:

*Ужице се црни од црних застава!*

ДАРА:

*Сваки дан хапшења, рације, стрељања, а ви се овде играте позоришта!*

ТОМАНИЈА:

*Србија врви од избеглица из Босне! Оћете можда њима да глумите?*

ДАРА:

*Јесте ли видели вешала на Житној пијаци?*

ДРУГА ГРАЂАНКА:

*Знате ли ви да је рат? (ПШ: 172–173)*

На Василијеву најаву представе, окупљене грађанке, нумерисане бројевима, као и Дара и Томанија, низом кратких, екскламативних реплика покушавају да укоре позоришну трупу придошлу у њихов град:

(196) ЈЕЛИСАВЕТА:

*Сита сам наше запарложене провинције! Сита сам слепаца!*

ДРУГА ГРАЂАНКА:

*Немој да ти ја покажем ко је слепац!*

ДАРА:

*Глумите на неком другом месту, а не овде!*

ТРЕЋА ГРАЂАНКА:

*Газимо по крви као по кишници!*

ЧЕТВРТА ГРАЂАНКА:

*За једног Немца стрељају стотину Срба!*

ДАРА:

*Пола се Србије у црно завило, а они глуме!*

ПРВА ГРАЂАНКА:

*Курво неморална!* (ПШ: 174–175)

Исти случај је и са разменом реплика грађанки и Даре са Јелисаветом (19б) која покушава да им се одупре и прекори њихов провинцијализам. Кроз монологизацију дијалога, уз помоћ референцијалне функције, грађанке представљају ситуацију у којој се као народ под окупацијом налазе, али и користе прилику да увреде најгором увредом Јелисавету и тиме овај дијалог претворе у дијалог конфликта. Наредни пример одсликава класичан приказ одбране глумаца пред иследником:

(19в) ВАСИЛИЈЕ:

*Ја сам Стефан у једној представи, али сам у приватном животу Василије! Молим вас! Па то двоје свако паметан разликује!*

ЈЕЛИСАВЕТА:

*За евентуално хапшење глумаца треба да имате неког полицајца макар са минимумом позоришног образовања!*

СОФИЈА:

*Тад не би долазило до овако трагичних неспоразума!* (ПШ: 190)

На саслушању глумци покушавају да повезаним репликама пренесу суштину поимања глуме иследнику који их испитује. Занимљиво је да сва три издвојена примера обилују експресивним изразима, којим преносе негативну емоцију према саговорнику у првим двама примерима, али забринутост, у трећем примеру, због елементарног незнања људи, па и полиције о глуми.

### 5.5.2. Дијалог конфликта

Већ је у претходном дијалогу уочен анимозитет грађанки према глумцима, а нарочито према дотераним глумицама, па се очекивано јавља и дијалог конфликта у неколико наврата међу њима:

(20а) ПРВА ГРАЂАНКА:

*Курво неморална!*

ЈЕЛИСАВЕТА:

*Ја овакав примитивизам још нигде нисам доживела!*

ДРУГА ГРАЂАНКА:

*Даћу ја теби примитивизам по дупету!*

ДАРА:

Јесте је чули шта каже?

ТОМАНИЈА:

*Попела се на оно буре да нас пљује!*

ЧЕТВРТА ГРАЂАНКА:

*Немачки плаћеници!*

ЈЕЛИСАВЕТА:

*Катранције!*

ПРВА ГРАЂАНКА:

*Видиш ли ову црнину, црна ти душа?*

ДАРА:

*Зар треба курве у лице да нас вређају?*

ТОМАНИЈА:

*Скинућу ја тебе са тог бурета!* (ПШ: 175)

Наставак другог примера из претходне врсте дијалога, мисаоног, показује даљи ток расправе Јелисавете и већ познатих грађанки. Уочава се карактеристична

прагматичка вредност исказа саговорница – претња. Претњама (*Даћу ја теби примитивизам по дупету! / Скинућу ја тебе са тог бурета!*) претходи ниподаштавање саговорника (*Курво неморална! / Ја овакав примитивизам још нигде нисам доживела! / Немачки плаћеници! / Катранције!*) који екскламативним конструкцијама доприноси експресивности оваквом виду дијалога.

Следећа два примера одсликавају дискурс најконфликтније личности у драми, незадовољне праље Гине:

(206) БЛАГОЈЕ:

Не пијем ја од беса, него од муке!

ГИНА:

*Тешко је теби да нађеш разлог за пијење!*

БЛАГОЈЕ:

*Немци су избили на Волгу, женска главо!*

ГИНА:

*Не мораш зато да попијеш реку ракије!*

БЛАГОЈЕ:

*Јесам ја теби једном казо да не звоцаш?*

ГИНА:

*Ако звоцам, звоцам за твоје добро!...*

Ко каже да су избили на Волгу?

БЛАГОЈЕ:

Ко каже, кажу новине, читај сама!

Волга, бокте, то ти је пола Русије!

ГИНА:

*Због Дњепра се ниси трезнио недељу дана!*

*Ко да имаш воденицу на Дњепру!*

БЛАГОЈЕ:

*Сит сам ја твога звоцања, и то одавно!*

*И нисам ја дете, да ми се увек попује!*

ГИНА:

*Кад се налијеш том ракиштином, ниси ни човек!*

БЛАГОЈЕ:

*Правићеш ти мене једном од блата!*

ГИНА:

*Да тебе направим таквог како си,*

*и не треба ми други материјал! (ПШ: 205–206)*

(20в) ГИНА:

*Не истресај ми то твоје ђубре на веш!*

ЈЕЛИСАВЕТА:

Је л кажете мени?

ГИНА:

*Зар га ја овде перем да га ти прљаиш?*

ЈЕЛИСАВЕТА:

Истресам спаваћицу, госпођо, где је ту ђубре?

ГИНА:

*У њој ти и има највише курвинског ђубрета!*

ЈЕЛИСАВЕТА:

*Могла би ти мало да бираиш изразе!*

ГИНА:

*Ово је двадесет година била поштена кућа!*

*А ви сте за сат направили куплерај!*

ЈЕЛИСАВЕТА:

*Овакве увреде још нигде нисам доживела!*

ГИНА:

*Да те је отац кучки кочањком правио,*

*па не би била таква каква си! (ПШ: 220–221)*

Незадовољна својим приватним животом, најпре вечито пијаним мужем Благојем, па својом судбином жене праље, а на крају и хапшењем њеног јединца Секула, Гина има читав низ дијалога конфликта, од којих су издвојена два: са мужем и глумицом Јелисаветом. Из њених кратких реплика примећује се огорченост према целом свету, па је свака реплика обојена емоционалношћу и лексиком негативне конотације којом обележава саговорнике (*ракиштина, курвинско ђубре, куплерај, отац кучки*).

### 5.5.3. Прагматички дијалог

Овај вид дијалога затиче се у свакодневној ситуацији попут тражења и добијања услуге као у наредном примеру:

(21а) СИМКА:

*Да ли би неко могао да ми помогне?*

ВАСИЛИЈЕ:

*Наравно, само кажите! Шта треба?*

СИМКА:

*Испекла сам тикву, не могу сама да је изнесем!*

ВАСИЛИЈЕ:

*Дајте мени! Где сте је нашли оволику?*

СИМКА:

*И кад би неко хтео да простре столњак!*

ВАСИЛИЈЕ:

*Јелисавета! (ПШ: 237)*

Међутим, пуно занимљивији је иследнички дијалог/ полилог, који представља подтип прагматичког дијалога, између Милуна полицајца, али и Мајецена и глумаца:

(22а) МИЛУН:

*Покажите ми ваше аусвајсе!*

СОФИЈА

(још увек држећи дрвени мач Франца Мора):

*Али, господине, молим вас, ми смо глумци!*

МИЛУН:

*Одложи оружје!*

СОФИЈА:

*Какво оружје?*

МИЛУН:

*Одложи оружје, кад кажем, или ћу пуцати!*

СОФИЈА:

*Али, господине, немојте да будете смешни!*

ЈЕЛИСАВЕТА:

*То није оружје, то је реквизиита!*

МИЛУН:

*Реко сам одложи! Пази, репетирам! И руке увис! Увис, кад говорим! (ПШ: 176–177)*

Понављањем лексеме *оружје* као кључне речи овог дијалога смењују се реплике наређења друштвено доминантнијег саговорника, затим реплике изненађења (*Али, господине, молим вас, ми смо глумци! / Какво оружје? / Али, господине, немојте да будете смешни!*) и на крају покушаја објашњења (*То није оружје, то је реквизиита!*)

које ипак доводе до реплике упозорења и понављања наредбе (*Реко сам одложи! Пази, репетирам! И руке увис! Увис, кад говорим!*).

И највећа размена реплика између претходних говорника и немачког иследника Мајецена која доводи до промена врста дијалога и то неколико пута, може се увидети у наредном примеру:

(226) МАЈЦЕН:

Ти, дакле, кажеш да си вођа трупе?

ВАСИЛИЈЕ:

Да, господине. И молим вас да објасним...

МАЈЦЕН:

Доћи ће и то на ред, прво податке. Остали седите. Идемо редом. Име?

ВАСИЛИЈЕ:

Василије, господине!

МИЛУН:

Лаже, овај га зове Стефан!

МАЈЦЕН:

Сад питам њега. Кажеш, Василије?

ВАСИЛИЈЕ:

Да, господине, Василије. Василије Шопаловић.

МАЈЦЕН:

Престани с тим „господине“! Име оца?

ВАСИЛИЈЕ:

Милош, господине! Милош Шопаловић, бакалин из Велике Плана!

МАЈЦЕН:

Пол?

ВАСИЛИЈЕ:

Чији?

МАЈЦЕН:

Мушки. Има вас четворо?

ВАСИЛИЈЕ:

Четворо.

МАЈЦЕН:

Јесте ви можда брачни парови?

ФИЛИП:

Њих троје јесу, ја сам слободан човек!

МАЈЦЕН:

Како то мислиш: њих троје?

ЈЕЛИСАВЕТА:

Што његова глупост може да ме одведе до очајања, то је...

ВАСИЛИЈЕ:

Све је то, господине, од почетка један обичан неспоразум!

МАЈЦЕН:

Са вама су све неки неспоразуми! Овде је против вас поднета гомила оптужби! Немате аусвајс! Служите се лажним именима! Окупљате народ на јавном месту! Носите оружје! Какво оружје, поднаредниче?

МИЛУН:

Хладно оружје, господине Мајцен!

СОФИЈА:

То што ваш поднаредник, господине, назива оружјем, то је обична позоришна реквизита!

ЈЕЛИСАВЕТА:

Зар ви не знате чиме су наоружани глумци? Дрвеним мачевима, као што је овај, топовима од чункова, вештачким пушкама!

СОФИЈА: Носимо оклопе и круне од картона, браде од вуне, бркове и обрве од ђумура, свирамо на виолинама без жица, храмљемо на здраве ноге, уместо трудног трбуха носимо јастук, над мртвим мајкама проливамо сузе помоћу лука!

ЈЕЛИСАВЕТА:

Нама су тантузи наполеондори!

ВАСИЛИЈЕ:



Живимо у нацртаним кућама!  
ФИЛИП:  
Па шта?  
СОФИЈА:  
Филипе, молим те, само ти немој ништа да објашњаваш!  
ФИЛИП:  
Да можда нећете да кажете да дрвени мач није озбиљно оружје?  
ВАСИЛИЈЕ:  
Молим вас, не обраћајте пажњу на њега!  
ФИЛИП:  
И да дрвеним мачем не може да се пробурази аждаја, или да се прободу тиранин? И да дрвеним мачем не могу да се одбију ударци челичног?  
ЈЕЛИСАВЕТА:  
После мачевања, то би могло да служи као ситнина за потпалу!  
ФИЛИП:  
И да можда нећете да кажете да тантузима не може да се поткупи сведок, или судија, или министар? И да су дукати вреднији од тантуза? И да камене куће трају дуже од нацртаних? И да су од њих сигурније? И да нацртана кућа није права кућа?  
ЈЕЛИСАВЕТА:  
Немојте да слушате његове фантазије!  
ФИЛИП:  
И ви за себе кажете да сте глумци!  
СОФИЈА:  
А да ти можда нећеш да кажеш да нисмо?  
ВАСИЛИЈЕ:  
Господине, молим вас, не узимајте Филипа озбиљно! Он је једини и одговоран за трагични неспоразум који је довео до овог хапшења!  
МАЈЦЕН:  
Зашто мислиш да је он одговоран?  
ВАСИЛИЈЕ:  
Зашто? Зато што живи у облацима, у илузијама, у сновима! Зато што је помешао живот и позориште, па ни сам не зна кад је у животу, а кад је у представи! Ни кад је оно што јесте, Филип Трнавац, а када личност из неке представе!  
ЈЕЛИСАВЕТА:  
Дате му лобању, он постане Хамлет! Дате му у руке клистир, он је господин Флеран! Пружите му кесу талира, он се претвори у Кир Јању! Па се ви снађите!  
ВАСИЛИЈЕ:  
Филип, господине, уопште није свестан стварности! (ПШ: 183–187)

У овој размени реплика учачава се друштвено доминантни саговорник Мајецен који иследнички поставља питања члановима глумачке трупе. Његове реплике су углавном кратке и интерогативне све док одговори глумаца не изазову бурну реакцију па те упитне форме замене експресивне (*Са вама су све неки неспоразуми! Овде је против вас поднета гомила оптужби! Немате аусвајс! Служите се лажним именима! Окупљате народ на јавном месту! Носите оружје!*). Насупрот његовим репликама стоје реплике глумаца које, када им то дозволи ситуација, постају веома дуге да и овај иследнички подтип прагматичког дијалога прелази у филозофски и то подтип монологоддијалог:

СОФИЈА:  
То што ваш поднаредник, господине, назива оружјем, то је обична позоришна реквизита!  
ЈЕЛИСАВЕТА:  
Зар ви не знате чиме су наоружани глумци? Дрвеним мачевима, као што је овај, топовима од чункова, вештачким пушкама!  
СОФИЈА: Носимо оклопе и круне од картона, браде од вуне, бркове и обрве од ћумура, свирамо на виолинама без жица, храмљемо на здраве ноге, уместо трудног трбуха носимо јастук, над мртвим мајкама проливамо сузе помоћу лука!  
ЈЕЛИСАВЕТА:

Нама су тантузи наполеондори!  
ВАСИЛИЈЕ:  
Живимо у нацртаним кућама!

Њихов уједначен став о дрвеном мачу ремети занесењачки став колеге Филипа. Он поставља на први поглед реторичка питања с формантом *да* који семанатички можемо трансформисати у изјавно одрично значење (*Ви хоћете да кажете да дрвени мач није озбиљно оружје. И да дрвеним мачем не може да се пробурази аждаја, или да се прободе тиранин. И да дрвеним мачем не могу да се одбију ударци челичног.*) Када га Јелисавета прекине, он још жустрије наставља с питањима, која долазе у облику упитне одричне конструкције, коју трансформишемо у изјавну одричну конструкцију (*Ви хоћете да кажете да тантузима не може да се поткупи сведок, или судија, или министар.*) али долазе и у облику упитне афирмативне конструкције, коју трансформишемо у изјавну одричну конструкцију као и код осталих врста реторичког питања (*И [хоћете да кажете] да дукати нису вреднији од тантуза. И [да хоћете да кажете] да камене куће не трају дуже од нацртаних. И [да хоћете да кажете] да од њих нису сигурније.*) и на крају опет одрична упитна форма коју мењамо у изјавни одрични садржај (*И [хоћете да кажете] да нацртана кућа није права кућа.*)

Остали саговорници, његове колеге глумци, покушавају да прекину овај занесењачки турнус, прво молећи га да се не укључује у дијалог, а затим се извињавајући иследнику, да би на крају заиста успели да угуше овај, може се назвати, лудички монолог колеге. Разговор се затим наставља накратко опет у иследничком тону Мајеценовим питањем (Зашто мислиш да је он одговоран?), након чега одговор бива склопљен низом од три реплике између Василија и Јелисавете који покушавају да образложе Филипово посрнуће које им само доноси проблеме:

ВАСИЛИЈЕ:

Зашто? Зато што живи у облацима, у илузијама, у сновима! Зато што је помешао живот и позориште, па ни сам не зна кад је у животу, а кад је у представи! Ни кад је оно што јесте, Филип Трнавац, а када личност из неке представе!

ЈЕЛИСАВЕТА:

Дате му лобању, он постане Хамлет! Дате му у руке клистир, он је господин Флеран! Пружите му кесу талира, он се претвори у Кир Јању! Па се ви снађите!

ВАСИЛИЈЕ:

Филип, господине, уопште није свестан стварности!

Овакав крај је опет у знаку монологизације дијалога, са исцрпним репликама које ипак служе референцијалној функцији, објашњавајући читаоцу егзистенцијално штрчање Филипово у трупи и у овој размени реплика.

Да политичка ситуација и некоректна ратна времена могу ставити глумце у субординирани положај и у разговору са по образовању и друштвеном сталежу нижим, а ситуационо моћнијим саговорником од себе, сведочи нам следећи пример:

(22в) ДРОБАЦ:

А шта ти оно рече да си?

ВАСИЛИЈЕ:

Глумац.

ДРОБАЦ:

Возиш мотор у бурету?

ВАСИЛИЈЕ:

Ја сам у позоришту, а не у циркусу!

ДРОБАЦ:

Ниси случајно нека скитница? Или коцкар?

ВАСИЛИЈЕ:

Зар вам ја личим на коцкара?

ДРОБАЦ:

Питам. Због Уредбе о телесној казни. По члану три, телесном казном кажњаваће се и скитнице, беспосличари, коцкари, пијанице и лица која проносе лажне вести. То што си глумац не значи да ниси пијаница и скитница. А, по члану пет, телесна казна багинања може се изрећи од 5 до 25 удараца штапом по задњем делу тела — дебелом месу. Зато питам.

ВАСИЛИЈЕ:

Ја сам исправан грађанин!

ДРОБАЦ:

А, кад си исправан... да ли ти мене поштујеш?

ВАСИЛИЈЕ:

Молим?

ГИНА:

Наравно да те поштује!

ДРОБАЦ:

Њега питам!

ВАСИЛИЈЕ:

Поштујем вас, наравно!

ДРОБАЦ:

Ја кад уђем у хотел „Париз”, сви уђуте! За који астал седнем, сви сместа устану! Из поштовања! Кад идем чаршијом, прелазе на другу страну! Зато што ме поштују! Бабе се преда мном крсте, ко да сам икона! Разумијеш?

ВАСИЛИЈЕ:

Разумем.

ДРОБАЦ:

Лажеш, не разумијеш!

(Гини)

Неће он знати како је мени име!

ГИНА:

Дробац!

ДРОБАЦ:

Тачно. Дробац. А ни ово што га питам неће знати!

(Василију)

Знаш ли зашто сам Дробац?

(Гини)

Не зна.

(Василију)

Зато што дробим коске! И вадим дроб! Зато сам Дробац! И немо то да ми не упамтиш за идући пут! ( ПШ: 200–202)

#### 5.5.4. Референцијални дијалог

Као један од најбитнијих типова дијалога у овој драми издваја се референцијални дијалог. Животни ток и делање Дропчево, начин убиства окружног начелника, као и Филипово кретање између јаве и сна, које ће га коштати живота, представиће следећи примери:

(23а) ГИНА:

*Куд год да иде, оставља крвав траг!*

(Потирачом пере калдрму)

ВАСИЛИЈЕ:

Да човек не верује!... Погледајте, заборавио је волујску жилу!

ГИНА:

Значи, вратиће се! Мораћу још једном да перем иза њега!

ВАСИЛИЈЕ:

Овим их туче?

ГИНА:

*Туче чим стигне! И тољагама, и ногама! Ал овом жилим највише! Од ње највише и боли, усеца се до коске!*

ВАСИЛИЈЕ:

Да га сретнем на улици, мислио бих да је обичан сељак!  
ГИНА:  
*Тај је пре рата горе у Сињевцу, да извините, силово козе!*  
ВАСИЛИЈЕ:  
*И то је данас постало власт!*  
ГИНА:  
*Неће да се смилује ником!*  
*Ни младом, ни старом, ни болесном!*  
*Неће да се смилује ни за паре!*  
*Давали су му и златне сатове, само да не бије,*  
*ал он, зликовац, неће ни златан сат!*  
ВАСИЛИЈЕ:  
Зар може човек да буде толика звер?  
ГИНА:  
*Није он звер, него нешто горе од звери, нечовек! (ПШ: 203–204)*

Дробац је један од најактивнијих ликова у овој драми. Опхођењем према својим жртвама надалеко је познат. Гина покушава да Василију (23а), а самим тим и читаоцима, коначним рецепијентима, дочара Дропчеву суровост и одсуство емпатије према свакоме коме треба да пресуди. Предмет са којим је Дробац нераскидиво везан, *волујска жила (Погледајте, заборавио је волујску жилу! / Туче чим стигне! И тољагама, и ногама! Ал овом жилицом највише!)*, као што се може видети, протеже се као тема кроз половину дијалога, а другу половину боји Дропчева немилосрдност која је непоткупљива, па не опрашта никоме, ни за новац, стога оба саговорника долазе до закључка да је он *звер (Зар може човек да буде толика звер?/ Није он звер, него нешто горе од звери, нечовек!)*.

Занимљив је полилог који воде Милун, Симка и Благоје у наредном примеру када Милун учествује у размени реплика као обичан саговорник у незваничној комуникацији, а не као полицајац:

(236) СИМКА:  
*Знаете ли шта се то јутрос стварно десило?*  
МИЛУН:  
Нисте чули?  
СИМКА:  
Чули смо, али свака прича друкчије.  
МИЛУН:  
*Окружни начелник клао јуне, изакуће! И тек што га је закло, одро га, распорио, наго се над ону мигерицу, а дође ти онај и трас! Начелник ама ни а! Само ти клону у ону јунећу крв!*  
БЛАГОЈЕ:  
*А причају да је убијен у кревету!*  
МИЛУН:  
Ко прича?  
СИМКА:  
*А шта је било са Анђом?*  
МИЛУН:  
*Карамарковић? Њу су, чујеш ти, убили после! Сремала се да иде код ићери, на бабине. А они ти упали. Чуло се споља како она изнутра запомаже! А стража је после привела овога њиовог! (ПШ: 275–276)*

Иследничку улогу у овом дијалогу (236) преузима Симка (*Знаете ли шта се то јутрос стварно десило?*), а одговоре даје Милун. Накратко га Благојева једина реплика (*А причају да је убијен у кревету!*) враћа у пословни језички код па му узвраћа парцијалним питањем (*Ко прича?*), да би разговор према постојећој хијерархији вратила Симка новим питањем (*А шта је било са Анђом?*). За разлику од претходних кратких реплика које одликују Милуна, његов исказ је сад потпун, а сам однос према ситуацији

непосредан па се служи екскламативним конструкцијама (*Окружни начелник клао јуне, изакуће! И тек што га је закло, одро га, распорио, наго се над ону цигерицу, а дође ти онај и трас! Начелник ама ни а! Само ти клону у ону јунећу крв!/ Карамарковић? Њу су, чујеш ти, убили после! Спремала се да иде код шћери, на бабине. А они ти упали. Чуло се споља како она изнутра запомаже! А стража је после привела овога њиовог!*).

Веома је занимљиво и Милуново избегавање именована драматичног догађаја о коме је реч, па се користи безглаголским конструкцијама (*...а дође ти онај и трас! Начелник ама ни а!*).

Занимљив је полилог на самом крају драме који разрешава Филипово нерационално понашање:

(23в) СОФИЈА:

*Ноћас, кад су ми одсекли косу они зликовци! Остала сам сама, неко је наишао, и ја, онако обезнањена, у оном страху и мраку, нисам познала ко је, мислила сам да хоће да ме убије... А једва сам и чула шта говори, пола речи је односио ветар. Али ми се чини да је рекао: „Убићу оне који су ми мрскији него ти!” Тако некако!*

ВАСИЛИЈЕ

(врло заинтересован):

То је било пошто су ти одсекли косу?

СОФИЈА:

Зашто питаш?

ВАСИЛИЈЕ

(говори за себе, и као да се присећа):

„Срце моје кукавно и глава острижена...”

ЈЕЛИСАВЕТА:

Шта кажеш?

ВАСИЛИЈЕ:

„И с главе косу бритвом срезих...”

СОФИЈА:

Шта то говориш?

ВАСИЛИЈЕ:

*Кад се Филип појавио пред тобом, да ли ти је случајно рекао: „Стани, не бој се моје руке”?*

СОФИЈА:

Откуд знаш?

ВАСИЛИЈЕ

(Јелисавети):

*А, кад су изнели оне лешеве, и кад их је Филип видео, је ли рекао:*

*„Гледајте ово дело, грдну крв,  
гледајте ту на земљи леша два...”*

ЈЕЛИСАВЕТА:

*„...ударац моје деснице их обори,  
за јаде је моја плата то!”*

СОФИЈА:

Ваљда нећеш да кажеш?... Па то значи...

ВАСИЛИЈЕ:

*Наравно да значи! Кад те је срео, коса ти је била острижена! Мислио је да си Електра! Он је теби говорио оно што Орест говори ошшишаној Електри! А кад је видео да износе оне лешеве, за њега су то били лешеве Егиста и Клитемнестре!*

ЈЕЛИСАВЕТА:

Ваљда нећеш да кажеш да је он мислио да је све то било позориште?

ВАСИЛИЈЕ:

*Није то Филип полицајцима признао да је убио тог окружног начелника и његову љубавницу — он за њих можда никад није ни чуо! — него је Орест објавио грађанима Арголиде да је убио своју мајку и Егиста!*

ЈЕЛИСАВЕТА:

Је ли то могуће?

СОФИЈА:

Али зашто баш Електра да му падне на памет?

ВАСИЛИЈЕ:

*Све што се дешавало личило је на сцене из Електре! Тај начелник је убијен док је клао јуне, као и Егист! А Клитемнестру су намамили да је убију позивајући је код ћерке на бабине! И ти си пред њега изашла ошишана! Па и само то изношење лешева, као у представи!... Кончић по кончић... та прича о Оресту испрела се око њега као мрежа!*

ЈЕЛИСАВЕТА:

*Њега је, значи, убило позориште?*

ВАСИЛИЈЕ:

*Али је зато спасло правог убицу!*

ЈЕЛИСАВЕТА:

*А то, што смо мислили да је маска, било је лице! (ПШ: 332–335)*

Разрешење Филипове трагедије нуде његове колеге глумци као једини који разумеју његово поимање света. Према речима Софије, Василија и Јелисавете, Филип се уместо имитирања ликова које глуми, лако идентификује с њима и упада у имагинарни свет због кога и страда. Сама размена реплика је дуга, јер само тако они могу да пруже логично објашњење његове лудости да призна злочин који није починио.

#### 5.5.5. Дијалог интимизације

Покушај интимног дијалога у целокупној драми проналази се у примерима који следе:

(24а) ДРОБАЦ:

Овден ти ништа не би вредело викати.

СОФИЈА:

Не знам зашто бих викала!

ДРОБАЦ:

И ко би те чуо, не би смио да дотрчи!

СОФИЈА:

*Па ваљда бисте ме ви узели у заштиту!*

ДРОБАЦ:

Ја?

СОФИЈА:

Зар не би?

ДРОБАЦ:

*Би. Узели би.*

СОФИЈА:

*Ето видите! И због чега онда да се плашим?*

ДРОБАЦ:

А мене се не плашиш?

СОФИЈА:

Зашто да вас се плашим, немате рогове! Једино ме уплашило што вас нисам чула!

ДРОБАЦ:

Ово су опанци, капичари, телећа кожа. Не чује се кад идеш у опанцима.

СОФИЈА:

Још ми нисте казали како се зове!

ДРОБАЦ:

Зовемо се... Дробац.

СОФИЈА:

Је ли вам то име или презиме?

ДРОБАЦ:

То ми је све. И име и презиме. Ниси чула?

СОФИЈА:

Боже! Што ово лепо мирише!

ДРОБАЦ:

То ти је чубар. Дobar је против реуме.

СОФИЈА:

А ово?  
ДРОБАЦ:  
Спориш. Спориш је света трава против крстобоље! А то, то ти је жалфија, против грипа!  
СОФИЈА:  
Ову знам и ја, ово је нана!  
ДРОБАЦ:  
Нана је добра против велике туге.  
СОФИЈА:  
Шта је то велика туга?  
ДРОБАЦ:  
То ти је... кад не да дисати!  
СОФИЈА:  
А ово?  
ДРОБАЦ:  
Ово ти је одољен, против грчева.(....) (ПШ: 302–304)

(246) ДРОБАЦ:  
*Ја сам јутрос и без те траве прогледао!... Камо среће да нисам!*  
СОФИЈА:  
Прогледао?  
ДРОБАЦ:  
*Кад сам те виђео јутрос... Кад ме та твоја коса јутрос дотакла...*  
СОФИЈА:  
Па то си ти налетео кад сам се враћала?  
ДРОБАЦ:  
*Ко да си ми скинула крв са очију!*  
СОФИЈА:

Ја ти скинула? Види ти њега, молим те! И сада, наравно, видиш, очи ти се отвориле! Кажи шта видиш!

ДРОБАЦ:  
Видим...  
СОФИЈА:  
Слободно кажи!  
ДРОБАЦ:  
*Видим твоју љепоту!*  
СОФИЈА:  
Пази ти шта он зна! И, наравно, ништа више, осим моје лепоте, и не видиш?  
ДРОБАЦ:  
Видим... Видим моју ругобу!  
СОФИЈА:  
Ругобу? Зашто ругобу?  
ДРОБАЦ:  
Не знаш ти чиме ја зарађујем лебац! (ПШ: 308–309)

Попут Аске и вука, попут плеса којим је Аска куповала живот, тако и Софија у првом делу овог обимног дијалога који је овде дат у две целине, покушава да продужи себи живот призивајући из сећања текст улоге коју је тумачила у ранијој представи. Причајући и запиткујући свог могућег целата о свакој биљци коју је угледала, покушава и успева да спаси голи живот. Њихов однос почиње званично, када му она персира на самом почетку (*Па ваљда бисте ме ви узели у заштиту! / Зашто да вас се плашим, немате рогове./ Још ми нисте казали како се зовете!*), чиме га веома збуњује, јер је ненавикнут на то, па одговара у множини (*Зовемо се... Дробац.*).

Опуштајући Дропца у разговору, Софија ротира њихове улоге у овом унапред одређеном односу предатора и жртве, што видимо у другом примеру овог дијалога где она прелази са *Ви* на *ти* у обраћању њему (*Па то си ти налетео кад сам се враћала?*). Она осећа да да се њему јављају емоције које не уме да искаже (*Ја сам јутрос и без те траве прогледао!... Камо среће да нисам! / Кад сам те виђео јутрос... Кад ме та твоја коса јутрос дотакла... / Ко да си ми скинула крв са очију!*). Узевши у обзир Дропчеву

грубост по којој је познат, ово се може подвести под интимни покушај његовог општења са њом, након чега он више неће бити стари Дробац и након чега ће себе лишити живота.

#### 5.5.6. Општи закључци о типовима дијалога у драми „Путујуће позориште Шопаловић“

Један од најчешћих типова дијалога је референцијални у коме се најчешће дају информације о ликовима попут Дропца и Филипа.

Дијалог конфликта се и у овој драми везује за један лик, Гинин лик. Незадовољна својим животом праље, Гина као таква улази у конфликт готово са свима са којима има конверзацију.

Класичног мисаоног дијалога нема, али је зато заступљен његов подтип дијалог-монолог. Честе су и промене дијалога у оквиру једен размене реплика, па чак из иследничког типа, конверзација прелази у дијалог сукоба.

Уочен је само један покушај дијалога интимизације и то између два дијаметрално различита лика, Дропца и Софије, који се и завршава трагично у занимљивом обрту дијалога моћи међу ова два лика.

#### 5.6. Закључне напомене о целокупном корпусу у спроведеној анализи дијалога и монолога

Иако се пошло од хипотезе да у анализи целокупног корпуса доминира присуство дијалога конфликта, анализа појединачних драма донела је сасвим другачије резултате.

Иако у „Хасанагиници“ три главна лика граде дијалог на сукобу мишљења, најчешће међусобно, али и са другима, обично својим поданицима, дијалог конфликта није квантитативно најзаступљенији у овој драми, већ је то референцијални дијалог.

И у драми „Бој на Косову“ где један од главних ликова, Кнез Лазар, упознаје своје саговорнике, а пре свега читаоце са историјом Србије, референцијални дијалог заузима значајно место. Они који ову врсту дијалога најбоље приказују су споредни ликови драме.

Драма која је саткана процентуално највише од референцијалног дијалога јесте „Чудо у Шаргану“ а разлог томе крије се у потреби већег броја ликова, једнако заступљених у драми, да испричају своју животну причу, па сходно томе свака микротема одговара новом референцијалном дијалогу.

У „Путујућем позоришту Шопаловић“ ова врста дијалога је такође веома заступљена, јер се поступци појединих ликова морају оправдати и приближити читаоцу преко описа њиховог животног тока и њихових карактеристика од стране других ликова.

На другом месту по заступљености у свим четирма драмама налази се дијалог конфликта. Драма се као врста и не би могла написати без сукоба око кога се радња гради. Чак и Хасанагиница, у умирућем феудалном друштву, има реплике којима се супротставља својим саговорницима, мада тај отпор не наилази на одобравање мушкараца којима је као жена подређена.

Интерес српске властеле у „Боју на Косову“ рађа бројне сукобе на српском двору, а кулминацију тих сукоба видимо на Кнежевој вечери, али и на попришту боја између две зараћене војске. Сукоби се не дешавају само на српској страни, већ и на турској, међу завађеном браћом, Бајазитом и Јакубом. Најмање сукоба и тог типа дијалога,



самим тим, налази се у „Чуду у Шаргану“, а занимљиво је да један лик нарочито везује за себе тај тип дијалога, Госпава.

У „Путујућем позоришту Шопаловић“ дешавају се сукоби у размени кратких реплика становника вароши и глумаца, а Гина, попут поменуте Госпаве, карактером срдита жена, скоро са сваким саговорником остварује овај тип дијалога.

Прагматички тип дијалога није нарочито заступљен, изузев у „Боју на Косову“, а тамо где је пронађен углавном прелази у неки други тип дијалога, најчешће дијалог конфликта, или је дат као његов подтип попут иследничког и инструктивног дијалога.

Мисаони / филозофски дијалог не долази уште у свом правом облику, већ као свој подтип дијалог-монолог и то у ретким ситуацијама када више саговорника деле исто мишљење о нечему.

О дијалогу интимизације може се говорити само као неуспелом покушају међу двоје одавно удаљених супружника, у случају Хасанаге и мртве Хасанaginiце, као и двоје дијаметрално различитих ликова, Софије и Дропца.

Интимни монолог одликује дискурс Цмиљиног лика, који наглас снива о удаји. Ораторских монологa нема пуно, а издвојен Бранковићев монолог служи да само боље истакне његову карактеризацију лика.

Све четири драме обилују екскламативним и интерогативним конструкцијама и то у свим типовима дијалога.

Уочене су најчешће емоционално обојене екскламативне конструкције, као и оне с децидном директивношћу с употребљеним императивом. Од врсте питања подједнако су заступљена тотална и парцијална, а алтернативних готово да и нема. Интерогативне конструкције поједини ликови употребљавају када немају одговор на већ постављена питања, па одговарају контрапитањима, када се ишчуђавају или купују време за одговор понављајући саговорников део исказа у њима.

Реторичка питања су језички манир многих ликова. На њих, као што је опште познато, не очекује се одговор већ је у њима садржан и она се сматарју сугестивним питањима. Хасангиници су реторичка питања оружје у разговору с братом, мајком и Јусуфом, Кнезу Лазару служе за истицање његовог проматрања о ономе што је било и што ће бити, глумцу Филипу она су бекство из стварности у свет глуме да ни сам није свестан када границу те два света прелази, па самим тим претерује с употребом оваквих конструкција.

Може се закључити да је дијалог, као најзаступљенија форма драме, испунио своју референцијалну функцију у недостатку приповедача и дао детаљан опис многих ситуација у овим драмама, па самим тим и доминантно присуство референцијалног дијалога не треба да буде велико изненађење. Иако дијалог конфликта долази по заступљености на друго место, не може се занемарити његова кључна улога у изградњи радње у овим драмама, која се захваљујући њему брзо одвија и смењује неком новом радњом.

## 6. Дидаскалије

Дидаскалије као значајна структурна компонента драме биће такође предмет овог истраживања. На ауторске дидаскалије скреће пажњу Марина Катнић Бакаршић (2003: 169) и истиче да су оне као тип говора у драмском дискурсу најмање испитиване. „Didaskalije se pojavljuju kao dio pomoćnog teksta na početku dramskog teksta, na početku čina, scene ili unutar neke scene između replika, kao scenske upute za lik, zvuk svjetlo, scenu, mesto radnje i sl.“ (Katnić Bakaršić, Požgaj Hadži 2012: 128).

Дидаскалије се, према Катнић Бакаршић и Пожгај Хаџи (2012: 128–129), могу поделити на: а) дидаскалије унутар реплика и б) дескриптивне или наративне дидаскалије уз имена ликова на почетку драме, затим дидаскалије на почетку драме, чина или сцене као индикације за изглед сцене, звучне, визуелне ефекте и невербалну радњу у драми. Први тип дидаскалија ауторке виде као: „tumačenje načina na koji lik govori (1), odnosno kao govorna karakterizacija lika (2), kao opis radnje koju lik vrši (3) ili kao oznaka kome je replika upućena (4)“.

Катнић Бакаршић и Пожгај Хаџи (2012: 131) уводе још једну поделу дидаскалија, па говоре о отвореним и затвореним дидаскалијама. Отворене су, према њиховом поимању, дидаскалије које остављају простор за слободну интерпретацију при постављању на сцену, док затворене пак прецизно одређују све и тиме унапред режирају текст за сценско извођење.

У структурном погледу, дидаскалије могу бити састављене од једне речи, једне или више реченица, па чак и од текста од једне странице (Katnić Bakaršić, Požgaj Hadži 2012: 132). Ауторке на истом месту уочавају и да су дидаскалије по правилу писане у садашњем времену, што доводе у везу са деиктичким карактером драме, за коју је карактеристична ситуација ја–ти–овде–сада.

Драмским дидаскалијама бавила се и Милка Николић у раду „Стилистика дидаскалија у савременој српској драми“, у коме су испитиване лингвистичке карактеристике дидаскалија али и степен одступања у односу на структуру класичне дидаскалије. Ауторка утврђује да се дидаскалије у савременој српској драми (реч је о корпусу састављеном од драмских текстова из последње деценије XX и прве деценије XXI века) могу разврстати у три групе. Прву чине драме у којима се „не напушта класична ремарка која има инструктивну улогу и која није намењена читаоцу него редитељу и глумцима“. Другу чине оне драме у „којима дидаскалије одступају од својих препознатљивих карактеристика, али и од своје референцијалне функције. Овакве ремарке имају естетску (поетску) функцију и могу се посматрати као део драмског текста“. У трећој групи су драме које се „одликују деконструкцијом драмске форме, у оквиру које дидаскалија није формално издвојена, или је чак неиздвојива, тј. интерферира с дијалогом“ (Николић 2012: 366). Као најзаступљеније стилематичке поступке у свом корпусу Милка Николић (2012) издваја: кумулацију, осмостаљивање, екскламацију, понављање, елипсу и пермутацију.

Како је већ истакнуто, Љубомир Симовић акценат ставља на дијалог јунака, док је референцијална функција језика, иначе резервисана за дидаскалије, занемарена, што резултира врло сажетим и сведеним дидаскалијама. Ово је својеврсан минус-поступак, јер референцијалну функцију писац даје кроз дијалог ликова, па самим тим они преносе информацију о контексту драме. Најразвијеније дидаскалије у Симовићевим драмама су уводне, оне указују на ситуацију и простор у коме јунаци обитавају, док су остале штуре и углавном приказују физичко и психолошко стање ликова.

## 6.1. Типови дидаскалија унутар дијалога

Водећи се поделом дидаскалија Катнић Бакаршић и Пожгај Хаџи, на оне унутар дијалога и на оне на почетку драме, сцене или чина, и у овом раду ће се усмерити анализа у том правцу. Занимљиво је и већ на први поглед уочљиво да од дидаскалија унутар дијалога доминирају дидаскалије с описом радње коју лик чини, а да готово уопште не постоје оне које дају говорну карактеризацију лика, док су дидаскалије које означавају начин на који лик говори и оне којима се исказује субјекат коме се говори присутне у веома малом броју.

### 6.1.1. Начин на који лик говори:

1а) ВИЛОТИЈЕВИЋ  
(расположено): (ЧШ: 118)

1б) ФИЛИП  
(драматично упада у разговор): (ППШ: 264)

1в) ВАСИЛИЈЕ  
(врло заинтересован): (ППШ: 332)

1г) ВАСИЛИЈЕ  
(говори за себе, и као да се присећа): (ППШ: 333)

1д) ЦМИЉА  
(чежњиво, занесено, лупајући јаја у тигањ): (ЧШ: 55)

1ђ) ИКОНИЈА  
(улазећи): (ЧШ: 23)

Ови примери углавном садрже адвербијалне одредбе за начин и за пропратне околности које указују на који начин лик отпочиње своју реплику или пак указују на околности које прате почетак реплике.

### 6.1.2. Говорна карактеризација лика:

2а) *(Враћа се за сто. Говори с паузама, у које су смеишене заммиљене реплике невидљивих војника.)* (ЧШ: 110)

Пронађен је један пример који приказује начин на који лик говори кроз целу реплику *(говори с паузама)*.

### 6.1.3. Опис радње коју лик врши:

Овај тип дидаскалија најбројнији је у целокупном корпусу. Занимљиво је доминантно присуство глагола кретања (*долазити, одлазити, улазити, излазити, прилазити, враћати се, повести, дошетати* и сл.) у дидаскалијама који доносе информацију читаоцу о кретању ликова кроз сцену:

3а) *(Улази Благоје, са флашом у џепу)* (ППШ: 204)

3б) *(На веранду излазе Симка, Јелисавета и Василије. Јелисавета преко оgrade пребацује позоришне костиме, да се проветравају.)* (ППШ: 207)

3в) *(У љубичастом купаћем костиму, бришући дугу расплетену косу, са реке долази Софија.)* (ППШ: 212)

3г) *(Огрнута љубичастим баде-мантилом, на веранду излази Софија. Преко оgrade пребацује мокар костим. Гледа преко реке.)* (ППШ: 215)

- 3д) МАЈКА ХАСАНАГИНА:  
 Хајде, кћери.  
 Данас нам нема другог разговора  
 До залудног...  
*(Јусуф излази)* (X: 43)  
 Видиш да не вреди, па не вреди.  
 Виде само оно  
 што плива на врху воде.  
*(Враћа се Јусуф са колевком)* (X: 43)
- 3ђ) ХУСО:  
 Боље да питам Суља...  
*(Прилази Суљу и Ахмеду)* (X: 49)  
*3е) (Бег излази. Светлост се гаси, али тако да непомичне силуете Хасанагинице и мајке Пинторовића остану видљиве.)* (X: 71)  
*3ж) (Бег излази, праћен Хасанагом. Јусуф разгледа ножеве, Хасанага се убрзо враћа.)* (X: 100)  
*3з) (Улазе у кућу. Олуја, са кишом, грмљавином и севањем. Када олуја прође, у потамнелу баишту улази бег Пинторовић.)* (X: 109)  
*3и) (Улазе мајка Хасанагина и Суља, носећи колевку. Разговор се прекине, тишина, сви су збуњени. Колевку Суља ставља на средину сцене. Хасанагиница је прво скамењена, затим полако, као с неверицом, прилази колевци.)* (X: 123)  
*3ј) (Тишина. Хасанага наслања чело на мртву Хасанагиницу. Пољуби је у чело.)* (X: 126)  
 Први пут да је пољубим,  
 а да не склони главу...  
*(Узима Хасанагиницу на руке и уноси је у кућу. Бег Пинторовић као да би то хтео да спречи, али одустаје и, заједно са мајком Хасанагином и Јусуфом, улази у кућу за Хасанагом. На сцени остају само аскери.)* (X: 126)  
*3к) (Сви га гледају запрепаићено. Дуга тишина. Затамњење.)* (X: 127)
- 3л) ГОСПАВА  
*(бесна, пришла је улазним вратима и отворила их):* (ЧШ: 40)  
*3љ) (Сви излазе. У кафани је остао само Миле: спава, с главом на столу. На кухињским вратима појављује се Анђелко. Тешко храмље, подупире се батином. Посматра Милета, гледа према шанку. С муком се спушта на столицу. Враћа се Иконија.)* (ЧШ: 41)  
*3м) (Храмљући, улази Анђелко. Го је до појаса, истетовиран, једном руком се ослања о тојагу, другом се брише.)* (ЧШ: 48)  
*3н) (Анђелко изјури напоље, Цмиља и Иконија за њим. Цмиља носи отворен кишобран и запаљену свећу. Затамњење.)* (ЧШ: 59)  
*3њ) (Поведу Скитницу у кафану. Одједном, изненађена, Иконија се окрене.)* (ЧШ: 63)  
*3о) (Танаско стаје иза бандере и осматра, с пушком на готовс. Манојло развија карту, покушава да упали батерију, али му не успева.)* (ЧШ: 65)  
*3п) (Пратећи крвав траг, који је остао иза Скитнице, Просјак долази до врата, Врата су закључана. Он мало размисли и гледа куда ће, а затим обилази око кафане. Кад изађе са сцене, враћају се Танаско и Манојло.)* (ЧШ: 69)  
*3р) (Анђелко прилази Иследнику, опрезно седа за сто. Цмиља се враћа Иконији, која, код шанка, покушава да поврати Јагоду.)* (ЧШ: 126)  
*3с) (Анђелко збуњено устаје, као да ће поћи са Иследником. Затим се нагло отргне, гурне столицу Иследнику под ноге, и појури према вратима. Иследник, кад се прибере, за њим.)* (ЧШ: 134)  
*3т) (Сви гледају у правцу у коме је показала Иконија. Запрепаићени. Тишина. Затим, с лисицама на рукама, улази Госпава, праћена Иследником.)* (ЧШ: 140)  
*3ћ) (Излази. Иследник за њом. Просјак коракне за њима, збуњено, али се предомисли и врати се натраг.)* (ЧШ: 145)  
*3у) (Милун, са пушком на готовс, изводи глумце са сцене. Разилазе се и грађани. На сцени остају само Дара и Томанија.)* (ППШ: 180)  
*3ф) (Пружи Симки писмо. Симка га погледа, пребледи, седне на праг, покрије лице рукама. За који тренутак, са реке ће дошетати Филип, који ће пажљиво пратити њихов разговор.)* (ППШ: 263)  
*3х) (Дробац, са стручком видове траве и волујском жилом, одлази лево, према води. Са десне стране, на сцену улазе Дара, Томанија, Гина и Благоје.)* (ППШ: 314)  
*3ц) (Баџи јој сребрни динар на бакарни кантар и, заједно са Велиславом и купљеним шараном, одлази с пијаци)* (БК: 151)  
*3ч) (На поду примети, подигне, и Герасиму пружи сребрни динар.)* (БК: 177)  
*3џ) (Дуне у свећу)* (БК: 221)

*3ш) Обилић прво као да се двоуми и оклева, затим погнут прилази Мурату и, спуштајући се на лево колено, као да ће пољубити чизму или skut, испод појаса тргне кратак мач, и зарива га Мурату у трбух. Муратов крик, крици и вика његових дворјана и стражара, који Обилића нападају јатаганима, сабљама, ножевима. Обилић се својим кратким мачем, брани колико може, али га Турци, тешко рањеног, брзо обарају.)* (БК: 242)

Опис радње коју лик врши Симовић у својим дидаскалијама даје кроз одређене језичко-стилске поступке.

Као доминантна два поступка истицања одређених делова дидаскалија истичу се *пермутација реченичних чланова*<sup>36</sup> и *њихово осамостаљивање*<sup>37</sup> у различитом степену у реченици. Пермутован је најчешће актуелни квалификатив (Зв, Зг, Зм, Зњ и др.) у односу на предикат и субјекат, који се у таквим клаузама неретко налази у финалној позицији: *У љубичастом купаћем костиму... са реке долази Софија / Огрнута љубичастим баде-мантилом, на веранду излази Софија / Храмљући, улази Анђелко / Одједном, изненађена, Иконија се окрене. У мањем броју примера пермутоване су прилошке одредбе као нпр. у примерима Зу и Зх (На сцени остају само Дара и Томанија. На веранду излазе Симка, Јелисавета и Василије.)*

Осамостаљивање зависних чланова реченице и то најчешће оно просто, издвојено запетом, проналази се у бројним примерима: *За, Зб, Зљ, Зу, Зх, Зц, Зш (Улази Благоје, са флашом у џепу. / Јелисавета преко ограде пребацује позоришне костиме, да се проветравају. / У кафани је остао само Миле: спава, с главом на столу. / Милун, са пушком на готовс, изводи глумце са сцене. / Дробац, са стручком видове траве и волујском жилом, одлази лево, према води. / Баци јој сребрни динар на бакарни кантар и, заједно са Велиславом и купљеним шараном, одлази с пијаце. / Обилић прво као да се двоуми и оклева, затим погнут прилази Мурату и, спуштајући се на лево колено, као да ће пољубити чизму или skut, испод појаса тргне кратак мач, и зарива га Мурату у трбух.)*

Занимљиви су и бројни примери (Зз, Зи, Зк, Зн, Зћ, Зс) номинативног исказа (*Олуја, са кишом, грмљавином и севање / Дуга тишина. Затамњење / Затамњење / Иследник за њом / тишина; као с неверицом / Иследник, кад се прибере, за њим*). Најзанимљивије за анализу су дидаскалије попут оне у примеру Зт где се налазе чак три језичко-стилска поступка у низу: парцелација актуелног квалификатива, номинативни исказ и пермутација актуелног квалификатива (Сви гледају у правцу у коме је показала Иконија. *Запрепашићени. Тишина. Затим, с лисицама на рукама, улази Госпава, праћена Иследником*).

Занимљив графостилемски поступак који се тиче употребе двотачке, налази се у следећем примеру *Зљ (Сви излазе. У кафани је остао само Миле: спава, с главом на столу)*. Двотачка овде нема своју уобичајену функцију да најави набрајање, већ служи

<sup>36</sup> „Пермутирањем сматрамо језички поступак измјештања језичке јединице из положаја који јој је предодређен у основној граматичко-семантичкој структури. Пермутација као синтаксичко-стилистички поступак најчешће се своди на онеобичајење распореда синтаксичких јединица унутар синтагме и реченица“ (Ковачевић 2015: 331).

<sup>37</sup> „Осамостаљивањем сматрамо језичко-стилистички поступак којим се интонационо издваја или изолује неки реченични конституент (синтаксема, синтагма или клауза) од своје непосредне околине“ (Ковачевић 2015: 338). Према речима Ковачевића (2015: 338) четири су основна типа осамостаљивања реченичних конституента: просто издвајање реченичних конституената, издвајање реченичних чланова интензификатором „осамостаљивачем“, издвајање реченичних компонената њиховом пермутацијом и парцелација реченице.

да конкретизује општи садржај<sup>38</sup> који се налази лево од двотачке. Поред ове графостилеме, наведену дидаскалију експресивнијом чини и осамостаљени актуелни квалификатив *с главом на столу*, који је одвојен запетом од презенте *спава*, чиме се додатно истакла Милетова искљученост из тренутних догађања. Овако конкретизован садржај након двотачке, може се протумачити као директније упутство редитељу.

Пошто је уобичајена употреба садашњег времена у дидаскалијама, свако одступање може се посматрати као стилистички поступак. Тако је са примером *Зф* који се одликује употребом футура првог: *За који тренутак, са реке ће дошетати Филип, који ће пажљиво пратити њихов разговор.*

У наставку анализе осталих типова дидаскалија, наићи ће се на још пар примера дидаскалија у коме ће се такође уочити футур први и то само када се описује радња једног јединог лика, глумца Филипа. Као да се писац од њега ограђује, не само његовим поступцима који одударују од осталих ликова, већ и на овај начин, употребљавајући будуће време, чиме у читаоцу буди осећај ишчекивања нечег неуобичајеног.

У оквиру овог типа дидаскалија издваја се један подтип који можемо дефинисати као *опис радње коју лик врши на сцени приликом увођења нових ликова*, чиме се отпочиње нови дијалог:

4а) *(Аскери одлазе. На сцену улазе Хасанага и Јусуф. Ахмед, кога они који су на сцени и иначе не примећују, чак и кад говори, остаје на свом месту.)* (X: 20)

4б) *(Улази бег Пинторовић)* (X: 36)

4в) СУЉО:

Можда је начула да си био гробар,  
па жену страх...

Гробар је гадно занимање...

*(Прилази Муса)* (X: 52)

МУСА:

Ништа не јављају за вечеру?

4г) *(У собу, услахилено, скоро трчећи, улази мајка Хасанагина)* (X: 35)

4д) *(Светлост у логору се потпуно гаси; истовремено, пали се у Хасанагиној соби, у коју улазе, разговарајући, Јусуф и Хасанага.)* (X: 54)

4ђ) *(На сцену утрчава Суљо. Сви поскачу.)* (X: 111)

4е) *(Суљо утрча у кућу. На сцену улазе Хасанагиница и бег Пинторовић.)* (X: 116)

4ж) *(Улази Просјак. Дроњав, прљав, улепљене велике косе, брадат, невероватно стар. О коноцу, везаном око великог исцепаног капута, виси му лимено лонче. У руци држи неку најлон кесу. У првом тренутку се осврће око себе, не знајући коме да се обрати.)* (ЧШ: 22)

4з) *(Улази Скитница, отресајући кишу са шешира)* (ЧШ: 28)

4и) *(Улази Непознати, гледајући напоље. Идући тако, унатрашке, судари се са Милетом.)* (ЧШ: 95)

4ј) *(Уморна, уплакана, неуредна, држећи у руци џемпер који се вуче по поду, улази Јагода.)* (ЧШ: 119)

4к) *(Док они, с гроба, као са астала, узимају пилав, печење, флаше, на сцену опрезно улазе Манојло и Танаско. Крију се, иако их нико не види. Посебну пажњу обраћају на Просјака.)* (ЧШ: 146)

4л) *(Без речи, улази Дробац. Упркос великој врућини, обучен је у сукнене чакшире и гуњ. Носи опанке. Маше вољујском жилином. Прилази, без речи, пумпи за воду, наслања на њу вољујску жилу, пумпа, пије воду из руке, умива се, брише лице шајкачом. Одахне.)* (ППШ: 198)

4љ) *(Војиша и Богоје се склањају у честар. Долазе Иван Косанчић и Милан Топлица.)* (БК: 184)

4м) *(Први и Други чауш одлазе. Дојури Трећи.)* (БК: 239)

<sup>38</sup> Милош Ковачевић у својој књизи „Лингвостилистика књижевног текста“ ексцерпира примере с двотачком на основу синтаксичко-семантичких обједињавајућих критеријума. Првој групи припада овај пример „који садржи компоненту катафоричности у преддвотачковној структури; у оваквим конструкцијама први је дио нужно семантички општији, а други конкретнији; други се покаткад, уз укидање двотачке, чак може уврстити на мјесто катафоричног дијела првог“ (2012: 177).

4н) (*Обилић је, у међувремену, везаних руку, бачен на колена, пред пањ. Прилази му Мустафа.*) (БК: 247)

Уз опис радње, ове дидаскалије често дају и опис изгледа самог лика који улази у дијалог, па су актуелни квалификативи самим тим веома чести у њима.

Пермутација и осамостаљивање реченичних конституената и у овом подтипу дидаскалија доминирају као језичко-стилска средства.

Пермутација адвербијалних одредби (*У собу, усплахирено, скоро трчећи*), али и употреба атрибута у постпозицији (*мајка Хасанагина*), присутна је у примеру (4г), као и у примеру (4ж) где се уочава поред пермутације адвербијалне одредбе и осамостаљење у оквиру ње (*О коноцу, везаном око великог исцепаног капута*). Такође, у примеру (4ј) бележимо пермутацију актуелних квалификатива и адвербијалне одредбе за начин (*Уморна, уплакана, неуредна, држећи у руци џемпер који се вуче по поду, улази Јагода*). Антепонираност актуелног квалификатива указује на то да је информативни фокус на њему<sup>39</sup>.

Занимљива је и дидаскалија (4л), која поред пермутације актуелног квалификатива (*без речи, улази Дробац*) у првој реченици ове дидаскалије, показује веома функционалну кумулацију независних реченица којима се детаљно наводе узастопне Дропчеве радње (*Прилази, без речи, пумпи за воду, наслања на њу волујску жилу, пумпа, пије воду из руке, умива се, брише лице шајкачом.*), да би потоња од њих била одвојена у посебни исказ (*Одахне.*), што је увертира за улазак лика на сцену и започињање новог дијалога.

Не тако честа употреба интерпункцијског знака тачка са запетом, остварена је у дидаскалији (4д):

4д) (*Светлост у логору се потпуно гаси; истовремено, пали се у Хасанагиној соби, у коју улазе, разговарајући, Јусуф и Хасанага.*) (Х: 54)

Према Правопису српског језика „тачка са запетом представља раздвојни знак изразитији од запете, а слабији од тачке“ (2013: 128). Даље се наводи да се овај интерпункцијски знак налази најчешће између две независне реченице између којих може стајати тачка, али када се посматрају као смисаона и садржајна целина, његово присуство је сасвим оправдано. С обзиром на то да је у наведеном примеру у обема целинама реч о светлости, јасно је да су оне смисаоно повезане, а писац је прибеглао тачки са запетом како би и на тај начин указао на смену сценских ситуација.

#### 6.1.4. Опис стања лика

5а) (*Еуфорично, машући рукама, као крилима, излази из кафане.*) (ЧШ: 116)

5б) (*Збуњен као и у тренутку када је напустио сцену, враћа се Филип. Са све већом пажњом слушаће део разговора који следи.*) (ППШ: 275)

5в) (*Филип је живнуо, као да је примио поруку. Примећује на столу дрвени мач, узима га, и сигурним кораком напушта сцену. Како је он разумео овај разговор, откриће се у десетој слици.*) (ППШ: 276)

<sup>39</sup> О томе више се може прочитати у чланку „Апозитивни и/или предикативни атрибут“ (Суботић, Петровић 2000), у коме се ауторке ипак опредељују за термин *предикативни атрибут*. Суботић и Петровић (2000: 1150) указују да се предикативни атрибут може наћи испред предиката у реченици, услед чега долази до фронттирања, па се овај реченични члан ставља у комуникативни фокус. Стога је јасно да се, стављањем у иницијалну позицију, актуелним квалификативом нарочито истиче нешто ново о именском референту који означава субјекат или објекат у датој реченици.

Пермутација адвербијалне одредбе за начин у првом примеру са простим осамостаљивањем поредбене конструкције истиче јунаково тренутно понашање при изласку из кафане.

Следећа два примера одсликавају већ најављену, ретку, особину модернијих драма, а то је употреба футура првог у дидаскалији која описује понашање Филипово, и то у примеру 5б. Опис његовог стања прво је дат пермутацијом актуелног квалификатива уз презент, а затим у другом исказу исказан је будућом радњом глагола *слушати* и адвербијалном одредбом за начин *са све већом пажњом*.

У дидаскалији под (5в) употребљена су чак три глаголска времена. Дидаскалија почиње перфектом (*је живнуо, је примио*) уз осамостаљивање поредбене конструкције (*као да је примио поруку*), затим се наставља презентом који формира узлазну градицију (*примећује, узима, напушта*) да би се завршила футуром првим (*откриће се*), који има антиципативну функцију.

#### 6.1.5. Опис атмосфере на позорници

Када се говори о опису атмосфере на позорници, пре свега се мисли на конструкције којима се исказује одсуство говора међу ликовима, паузе које се дешавају између самих реплика, сцена и слика, али и техничка упутства редитељу/ читаоцу попут промене светла, појаве звучних ефеката или спуштања завесе:

6а) БЕГ ПИНТОРОВИЋ:

Све ми је овим доведено у питање...

*(Кратка пауза)* (X: 86)

МАЈКА ПИНТОРОВИЋА:

А лепо је говорио покојни отац...

6б) ХАСАНАГА:

Прво седи.

*(Кратка тишина, док бег заузме место)* (X: 92)

БЕГ ПИНТОРОВИЋ:

Ми однедавно више нисмо род...

6в) БЕГ ПИНТОРОВИЋ:

Таква и таква ствар! (X: 94)

*(Дужа тишина)*

6г) *(Споља, нагло, шкрипа кочница, тресак, затим тишина. Све три жене стоје као скамењене.*

*Тетурајући се од шока, у кафану се враћа Иследник.)* (ЧШ: 135)

6д) *(Сви, запрепаићено и са завишићу, гледају у небо. Дужа пауза. Прва се прене Иконија, која почиње да скупља судове у веш-корпу. Остали се још увек не померају: стоје, под утиском оног што су видели на небу.)* (ЧШ: 149)

6ђ) *Прекине је снажна пуцњава: чује се неколико рафала из аутомата* (ППШ: 208)

6е) *Сви одједном ућуте: улази Дробац* (ППШ: 228)

6ж) *(Светлост на позорници се гаси, а у гледалишту се пали.*

*Спушта се главна завеса.)* (ППШ: 254)

6з) *(Излазећи са сцене, Дробац се скоро судари са Софијом, која се враћа са реке. Тим сударом су обоје изненађени и збуњени. Дробац, за тренутак, гледа у Софију са запрепаићењем. Његов одлазак са сцене личи, на крају, на бекство. Последице овог сусрета показате се у седмој слици.)* (ППШ: 232)

6и) *(Изненађење и пренераженост. Све што ће се говорити до краја ове слике, говориће се истовремено, панично, у великом узбуђењу.)* (ППШ: 327)

6ј) *(Стражари пуцају. Филип пада мртав. Затамњење.)* (ППШ: 328)

6к) *(Глумци подижу кофере и полако одлазе, у даљину, према сивом небу иза сцене. Иза њих се спушта провидна завеса путујућег позоришта Шопаловић.)* (ППШ: 341)

6л) *(Богоје легне, положивши главу на торбу и покривши се кожухом. Све се полако смири и угаси. Потпуна тишина. Богоје, очигледно, не успева да заспи. Најзад се усправи.)* (БК: 189)



бљ)(*Велики тутањ оклопника у трку. Светлост се брзо гаси. Неколико тренутака: бука и мрак.*) (БК: 235)

бм)(*Целат, пропевши се на прсте, високо подиже сабљу. Кратак мрак, кад се светлост поново упали. Обилић је већ погубљен.*) (БК: 251)

бн)(*Полаже главу на пањ. Целат високо подигне сабљу. Кратак мрак. Кад се светлост поново упали. Лазар је већ посечен.*) (БК: 264)

Оваквих дидаскаија нема пуно, нарочито оних у којима се даје техничко упутство редитељу о реквизитима на сцени. Номинативним исказима најчешће се исказује одсуство говора, али и опис звучних дешавања на сцени.

Учени су номинативни искази у следећим примерима: ба), бб), бв), бг), бј), бл), бљ) бм) и бн) (*Кратка пауза / Кратка тишина / Дужа тишина / Споља, нагло, шкрипа кочница, тресак, затим тишина / Затамњење / Потпуна тишина / Неколико тренутака: бука и мрак / Кратак мрак / Кратак мрак*).

Занимљив је пример бљ) где је глагол *владати* у презенту 3. лица једнине замењен двотачком, која овде има функцију предфокусне паузе, да би се истакле лексеме *бука* и *мрак*.

И није само тај пример обележен двотачком, већ и бд), бђ) и бе) где је лева страна од двотачке општа констатација, а десна, конкретизација њеног значења: *Остали се још увек не померају: стоје, под утиском оног што су видели на небу / Прекине је снажна пуцњава: чује се неколико рафала из аутомата / Сви одједном ућуте: улази Дробац*.

Футур први присутан је у примерима бз) и би), а њиме се антиципирају последице Филиповог понашања (*Последице овог сусрета показале се у седмој слици*), односно најављује начин говорења на сцени (*Све што ће се говорити до краја ове слике, говориће се истовремено, панично, у великом узбуђењу*).

Значењски, али и формално су веома сличне дидаскалије бм) и бн), то се првенствено огледа у опису радње целата, опште атмосфере и крајњег исхода те радње:

бм)(*Целат, пропевши се на прсте, високо подиже сабљу. Кратак мрак, кад се светлост поново упали, Обилић је већ погубљен.*) (БК: 251)

бн)(*Полаже главу на пањ. Целат високо подигне сабљу. Кратак мрак. Кад се светлост поново упали, Лазар је већ посечен.*) (БК: 264)

Описе радњи које целат врши у двама ситуацијама, погубљењу Обилића, затим и Лазара, разликује само уметнута адвербијална одредба за пропратне околности у првом примеру (*пропевши се на прсте*), а други део опште атмосфере након извршене радње у овим двама дидаскалијама разликује се само у осамостаљењу/неосамостаљењу елиптиране синтагме *кратак мрак*, али и именовању посечене целатове жртве: *Обилић/Лазар*.

#### 6.1.6. Ознака коме је реплика намењена

Ова врста дидаскалија ни у једној драми није пуно заступљена:

7а) ХАСАНАГА  
(*Јусуфу*): (Х: 118)

Погледај је, ефендијо, Алаха ти!  
Видиш ли јој накит? Све скупоцено!

7б) СТАВРА  
(*Цмиљи, која му доноси ракију*). (ЧШ: 13)

7в) ЈАГОДА  
(*Цмиљи*): (ЧШ: 14)

7г) МИЛУН  
(*грађанима*): (ППШ: 176)

7д) (*Јелисавети*) (ППШ: 180)

Обраћање одређеном лику у свакој од ових дидаскалија остварено је исказом који садржи само датив личног имена (*Јусуфу, Цмиљи, грађанима, Јелисавети*).

## 6.2. Дескриптивне и наративне дидаскалије

### 6.2.1. Дескриптивне и наративне дидаскалије уз имена ликова на почетку драме

#### А. Хасанагиница

##### 8а) ЛИЦА

ХАСАНАГА  
ХАСАНАГИНИЦА  
МАЈКА ХАСАНАГИНА  
БЕГ ПИНТОРОВИЋ, брат Хасанагинице  
МАЈКА ПИНТОРОВИЋА  
ЕФЕНДИЈА ЈУСУФ, Хасанагин саветник  
АХМЕД ХУСО СУЉО МУСА } Хасанагини аскери

Занимљиво је одсуство описа физичких и старосних особина ликова у овој драми, али је истакнута, кроз имена појединих ликова, њихова породична припадност на основу односа са главним мушким ликовима (Хасанагиница, мајка Хасанагина, мајка Пинторовића), али и припадност друге врсте дата кроз опис лика (Хасанагин саветник, Хасанагини аскери).

Дакле, жене нису именоване, већ одређене по мужу, односно сину, а остали ликови имају своја имена. Уз Јусуфово име стоји ефендија, док су у навођењу аскера само наведена имена или чак надимци.

Нема података о месту и времену драмске радње, што је и очекивано, јер је драма настала на основу текста познате баладе.

У осталим драмама овакав опис присутан је у различитом обиму:

#### Б. Бој на Косову

Поред набрајања имена ликова драме уз већину њих стоје информације дате курзивним фонтом о занимању лика или његовој титули, породичној или територијалној припадности:

8б) Праља  
Рибарица  
Пиљарица  
Војиша, *трговац кожама из Новог Брда*  
Велислава, *његова жена*  
Богоје, *медикус, хирург и берберин из Призрена*

Спиридон, *патријарх српски*  
Лазар Хребелановић, *српски кнез*  
Кнегиња Милица, *његова жена*

Вук Бранковић, *Лазарев зет, господар Косова*  
Герасим, *старији брат Вука Бранковића,*  
*великосхимник у Хиландару*  
Милош Обилић  
Иван Косанчић *српски племићи и витезови*  
Милан Топлица

Лазар Мусић  
*Сестрићи кнеза Лазара,*  
*Господари поречја, Рашке, Ибра и Лаба*  
Стеван Мусић

Левчанин  
*Мања властела, господари мањих области,*  
*Левча и Тамнаве, по којима су и добили име*  
Тамнавац

Парамунац, *очи и уши Вука Бранковића*  
Стражар  
Трпезар  
Ковач новца

Мурат, турски султан

Бајазит Јилдирим  
*Муратови синови*  
Јакуб Челебија

Капици-баша, *старешина чувара Врата на Муратовом двору*  
Миралем, *чувар султанових инсигнија (заставе, коњских репова и војне музике)*  
Силахдар, *носилац султановог мача*  
Србин Хамза, *потурчењак, рикабдар на Муратовом двору*

*Властела, витезови, купци рибе, воћа и поврћа, чауши, јаничари, један целат који одруби двије главе а не проговори ни једну реч.*

*Догађа се крајем јуна и почетком јула 1389. године, у Крушевицу, Новом Брду, Призрену, на пољу Косову, на дворовима, на трговима, путевима и раскрићима Моравске Србије.*

Наведених информација о било каквој припадности лика некој скупини, било породичној или територијалној, нема уколико је име дато кроз назив занимања лика, нпр. Праља, Рибарица, Пиљарица, Стражар, Трпезар, Ковач новца. Мање ангажоване ликове писац описује у једној реченици након набројаних ликова (*Властела, витезови, купци рибе, воћа и поврћа, чауши, јаничари, један целат...*) као упутство редитељу.

На самом крају ове дидаскалије писац даје временски (*Догађа се крајем јуна и почетком јула 1389. године*) и територијални (*у Крушевицу, Новом Брду, Призрену, на пољу Косову, на дворовима, на трговима, путевима и раскрићима Моравске Србије*) оквир дешавања радње драме.

В. Лица у драми „Чудо у Шаргану“

Ова драма обилује дескриптивним дидаскалијама у оквиру афише:

8в) ИКОНИЈА, власница приватне кафане „Шарган”, негде на београдској периферији; удовица, држећа, у свему искусна  
 ГОСПАВА, држи радњу за отварање рупица; у слободном времену испомаже се радећи као „анимирка” у кафани „Шарган”; тридесетак година, али у лошем стању  
 ЦМИЉА, према потреби: шанкерка, келнерица, куварица, судопера; пре два-три месеца дошла са села; близу двадесет година  
 АНЂЕЛКО, звани „Ђора”, лопов, нешто преко тридесет година  
 МИЛЕ, старији човек, представља се као активиста  
 СТАВРА, средовечан, повучен, стално чита новине  
 ПРОСЈАК, невероватно стар  
 СКИТНИЦА, преко шездесет година, помало изгубљен  
 ЈАГОДА, девојка из унутрашњости, око двадесет седам година; одевена, по свом схватању, модерно; могла би да одговара опису Вукосаве, који Скитница даје у првој слици  
 ВИЛОТИЈЕВИЋ, човек са говорнице  
 ИСЛЕДНИК  
 МАНОЈЛО, капетан IV пешадијског пука „Стеван Немања”, Дринска дивизија, Прва армија  
 ТАНАСКО, редов у истој јединици

*Догађа се хиљадушездесетинеке године, у кафани „Шарган”, испред ње, и на оближњем периферијском гробљу.*

*За све време представе пада киша.  
 Пауза после треће слике. (ЧШ: 9–10)*

Поред занимања или пак описа онога што поседују одређени ликови, Симовић даје и информације о старости већине ликова (*тридесетак година, близу двадесет година, нешто преко тридесет година, старији човек, средовечан, невероватно стар, преко шездесет година, око двадесет седам година*), потом информације и о њиховом изгледу (*држећа, у лошем стању*), али указује и на њихове особине (*у свему искусна, представља се као активиста, повучен, стално чита новине, помало изгубљен, могла би да одговара опису Вукосаве*).

## В. Лица у драми „Путујуће позориште Шопаловић“

Лица су подељена према њиховој улози у драми у четири групе – окупатори, сарадници окупатора, грађани Ужица и Глумци, којима је на крају придружено колективно лице *Грађанке*:

8г) *Окупатори:*  
 МАЈЦЕН, фолксдојчер, официр Sicherheits polizei — SIPO, „координатор” у Предстојништву полиције  
*Сарадници окупатора:*  
 МИЛУН, поднаредник Градске страже  
 ДРОБАЦ, багинаш; иза њега остају крвави трагови  
*Грађани Ужица:*  
 БЛАГОЈЕ БАБИЋ, са флашом  
 ГИНА, његова жена, са коритом  
 СИМКА, млада удовица артиљеријског мајора Ацића, у црини  
 ДАРА, ткачка радница  
 ТОМАНИЈА, њена сенка  
*Глумци путујућег позоришта Шопаловић:*  
 ВАСИЛИЈЕ ШОПАЛОВИЋ, вођа трупе  
 ЈЕЛИСАВЕТА ПРОТИЋ, глумица у златножутим  
 СОФИЈА СУБОТИЋ, глумица у љубичастом  
 ФИЛИП ТРНАВАЦ, глумац са две маске, испод којих се можда налази и трећа  
*Грађанке*  
 Догађа се у Ужицу, за време окупације. Усијано лето. (ППШ: 165)

И у овој драми дидаскалије у којима се наводе ликови обогачене су њиховим занимањима (*фолксдојчер, официр Sicherheits polizei — SIPO, „координатор” у Предстојништву полиције, поднаредник Градске страже, батинаш, ткачка радница, вођа трупе, глумица итд.*) и карактеристикама по којима су препознатљиви (*са флашом, са коритом, у црнини, у златножутом, у љубичастом, иза њега остају крвави трагови*).

На крају афише писац и овде даје податак о месту, околностима и времену драмске радње, које су релевантне за њено разумевање и мотивишу одређене поступке ликова.

### 6.2.2. Дидаскалије на почетку драме, чина или сцене

Кад је реч о дидаскалијама на почетку драме, чина или сцене, опет је „Хасанагиница“ најмање богата њима:

#### 9а) III СЛИКА

##### ЛОГОР ПРЕД ХАСАНАГИНОМ КУЋОМ

*(На сцени се виде кућа и простор испред ње, на коме је смештен логор Хасанагиних војника. Страном окренутом публици, кућа нема зида. То омогућава да се прати разговор који ће се, у другом делу ове слике, одвијати у Хасанагиној соби. у почетку, аскери су одвојени у две групе.) (X: 45)*

#### 9б) I СЛИКА

##### КУЋА БЕГА ПИНТОРОВИЋА

*(Све је као у претходној слици. Светлост која се нали затиче Хасанагиницу и мајку Пинторовића на истим местима где су и у ранијој слици седеле. Улази бег Пинторовић.) (X: 77)*

Само две слике у овој драми започете су дидаскалијом. Гледајући их заједно са насловима слика које најављују и у које уводе читаоца односно редитеља и глумце, уочава им се заједничка карактеристика, а то је да описују два кључна места дешавања радње не само тих сцена, већ читаве драме – простор пред Хасанагином кућом и кућу Бега Пинторовића.

Богатија овом врстом дидаскалија је драма „Чудо у Шаргану“, чијих седам слика почиње номинативним исказима којима се означававају места дешавања тих радњи:

#### 9в) I СЛИКА

*(Кафана „Шарган”. Напољу, на неком плацу, друг Вилотијевић држи говор, чије се неvezане реченице чују у кафани само онда кад неко отвори врата. Миле, који напољу слуша говор, повремено улази и коментарише оно што је чуо. Ставра седи и чита новине, наизглед потпуно незаинтересован за оно што се напољу догађа и говори.) (ЧШ: 11)*

#### 9г) II СЛИКА

*(Кафана, после фајронта. Сви су отишли, светло је смањено. Иконија и Цмиља односе чаше и есцајг, преврћу столице на столове.) (ЧШ: 43)*

#### 9д) III СЛИКА

*(Улица пред кафаном. Неколико канти за ђубре, посмртне плакате по зидовима и огради. Плакате за циркусе, бокс-мечеве, фудбалске утакмице. Цмиља држи свећу и кишиобран.) (ЧШ: 61)*

#### 9ђ) IV СЛИКА

*Кафана, празна. Улазе Цмиља и Анђелко.) (ЧШ: 75)*

#### 9е) V СЛИКА

*(Кафана. Вилотијевић седи и вечера, стално погледајући напоље. Иконија пред шанком, Цмиља иза шанка. Ставра сам за столом, на који је спустио новине.) (ЧШ: 101)*

#### 9ж) VI СЛИКА

(Кафана. Иконија послује око столова — склања чаше, чисти пепељаре. Цмиља, иза шанка, пере судове.) (ЧШ: 119)

**9з) VII СЛИКА**

(Периферијско гробље. На гробовима јабуке, пивске флаше, шољице за кафу, на крстовима пешкири и избледеле заставе. Кафански пријатељи стоје око Анђелковог гроба. Пада киша. Сви држе запаљене воштанице и отворене кишобране.) (ЧШ: 137)

Као што се може одмах уочити именица *кафана* чини највећи број тих номинативних исказа, који су некада једнокомпонентни (*кафана*), некада двокомпонентни (*Кафана „Шарган“ / Кафана, празна / Периферијско гробље*), а некада трокомпонентни (*Улица пред кафаном*), а некад уз податке о месту, дају информацију и о времену дешавања (*Кафана, после фајронта*).

Опис радњи ликова дат је детаљно, од положаја тела до начина учествовања у разговору. А два лика која су присутна готово у свакој од ових дидаскалија, а свакако и сцена које те дидаскалије најављују, јесу Иконија и Цмиља (*Иконија и Цмиља односе чаше и есајг, преврћу столице на столове / Цмиља држи свећу и кишобран / Улазе Цмиља и Анђелко / Иконија пред шанком, Цмиља иза шанка / Иконија послује око столова — склања чаше, чисти пепељаре. Цмиља, иза шанка, пере судове*), као газдарица и конобарица кафане где се и дешава радња.

Најразвијенији вид ових дидаскалија проналази се у драми „Путујуће позориште Шопаловић“:

**9и) ПРВИ ДЕО**

**I СЛИКА ХАПШЕЊЕ ГЛУМАЦА НА РАКИЈСКОЈ ПИЈАЦИ У УЖИЦУ**

(Ракијска пијаца, на којој се, уокруг, налази нека од следећих радњи: КАФАНА „КОД ПЕВЦА“, СОДА-ВОДА САЈЦИЈА ПЕТРОВИЋ, ПЕКАРА, РАКИЈСКИ ПОДРУМ. Испред ракојског подрума неколико буради и понеки сандук са флашама. На зиду висе две-три натезе. Зидови прекривени немачким објавама, наредбама, прогласима и саопштењима: *BEFENH! WARNUNG! BEKANNTMACHUNG! VIKTORIA!*

У понеком довртак и прозору виде се црне заставе. На једном зиду, упадљив кукасти крст. На сред пијаце, пред окупљеним пролазницима, налазе се путујући глумци, који изводе „стилизовану“ сцену из Шилерових Разбојника, рекламирајући тако своју вечерашњу представу.) (ППШ: 169)

**9ј) II СЛИКА САСЛУШАВАЊЕ ГЛУМАЦА У ПРЕДСТОЈНИШТВУ ПОЛИЦИЈЕ**

(Суморна, празна канцеларија. Канцеларијски сто, столице, плехана фуруна. По зидовима разне објаве и саопштења. На зиду мапе света, Европе, Дринске бановине и округа ужичког.) (ППШ: 183)

**9к) III СЛИКА**

**СВАЂА У АЦИЋА ДВОРИШТУ**

(Право према публици, унутрашња фасада једносратне куће покојног мајора Ацића. Дуж целог спрата велика веранда. Доле десно је приземна кућа Благоја Бабића, пред којом Гина, у кориту постављеном на две хоклице, пере веш. У дворишту се налази пумпа за воду. Преко дворишта могу да буду разапети, још увек празни, конопци за сушење веша. Лево, на благој падини према реци под стаблом велике липе, налази се храстов сто окружен клупама. Десно се иде на улицу.) (ППШ: 197)

**9л) IV СЛИКА**

**ПЕЧЕНА БУНДЕВА НА ХРАСТОВОМ СТОЛУ ПОД ЛИПОМ или ПРОБА ШИЛЕРОВИХ „РАЗБОЈНИКА“**

(Двориште из претходне сцене, нешто иза поднева. Веома је топло и светло. За столом испод липе, Софија, Јелисавета и Василије пробају једну сцену из Шилерових Разбојника. Јелисавета, у улози старог грофа, спава за столом. Прилази јој Софија, као Амалија. Василије игра улогу редитеља.) (ППШ: 233)

**9љ) DRUGI DEO**

**V СЛИКА ЗАБРАНА ПРЕДСТАВЕ**

(Двориште, као у претходним сликама. Касно поподне. Василије и Софија, слажући костиме у кофере, настављају разговор започет пре дизања завесе.) (ППШ: 257)

**9м) VI СЛИКА ДРОПЧЕВИ ТРАГОВИ**

(Двориште, исте вечери. Пун месец.) (ППШ: 285)

**9н) МЕЂУИГРА**

(Са исуканим дрвеним мачем, на смраченој сцени се појављује Филип.) (ППШ: 299)

**9њ) VII СЛИКА ВИДОВА ТРАВА или ШИШАЊЕ СОФИЈЕ**

*(Обала реке. Месечина. Спарна летња ноћ, пуна цвећа, зрикаваца и свитаца. Софија, после пливања, брише косу. У мраку, са стране, у први мах невидљив и за публику, стоји Дробац. Нетремица, и не померајући се, гледа Софију. Не зна се да ли је вреба, или је њом опчињен. Софија осети његов поглед, окрене се према њему, примети га, и крикне. Дробац јој полако приђе.) (ППШ: 301)*

**9о) VIII СЛИКА НАСТАВАК СЕДМЕ**

*(Исто место, неколико тренутака касније. Одједном се смрачило, месечина је нестала. Дува ветар. Са сцене су отишли сви осим Софије. Она, сама, ошишана, обезнањена, јецајући, тумара обалом. Из мрака и ветра, и сам у великом узбуђењу, са исуканим дрвеним мачем, пред њу искрсава Филип. Препречи јој пут. Она га не препознаје. Покушава да побегне од њега.) (ППШ: 321)*

**9п) IX СЛИКА ИЗНОШЕЊЕ ЛЕШЕВА**

*(Касно вече. Угао две улице, у којима се виде АПОТЕКА, БИОСКОП „ЛУКСОР“, КЊИЖАРА ДЕБЕЉЕВИЋ. Грађани стоје пред кућом окружног начелника, чекајући да буду изнесени лешеви. Још увек дува ветар из осме слике.) (ППШ: 323)*

**9р) X СЛИКА ОДЛАЗАК ГЛУМАЦА**

*(Друм изван града. На празној сцени, сасвим лево, види се путоказ:*

*КОСЈЕРИЋ 22 км.*

*ПОЖЕГА 21 км.*

*ВАЉЕВО 69 км.*

*Рано пре подне. Глумци су застали да се одморе. Имају велики пртљаг: сандуке, картонске, платнене и плетене кофере. Софија, која је на ошишану главу ставила перику, истреса песак из џипеле. Василије брише зној, пали цигарету. Јелисавета ујочено седи на коферу, као да је загледана у неку тачку која не постоји.) (ППШ: 329)*

И ова драма обилује номинативним исказима и то најчешће за означавање места дешавања радње, али и у сврху набрајања реквизита на том месту, а неретко се даје јасан опис времена дешавања, али и понашања ликова на сцени до најситнијег детаља. Тиме је редитељу мало остављено простора за промене.

Дидаскалије на почетку чина и сцене нешто су мање заступљене у драми „Бој на Косову“:

9с) I

*(Крај велике раскрснице путева, који кроз житна поља и винограде иду уз реку Расину, у подножју Великог Јастрепца, Праља, на реци, пракљачом лупа по мокрым јастучницама, чаршавима и кошуљама. Једним од путева наилази непознати путник, за кога ће се каније утврдити да се зове Богоје, и да је видар, то јест лекар, хурург и берберин. Путник је претоварен пртеним торбама и торбама од козлине, које су – што ће се, такође, утврдити касније – препуне хируршких алата и инструмената, мелема, прашкова, чајева, разних масти, пилула и медицинских књига и сановника.) (БК: 135)*

9т) II

*(У пространу дворану, у Лазаревом двору у Крушевцу, чија четири велика прозора гледају на четири реке – Западну, Јужну и Велику Мораву, и Расину – настављајући раније започет разговор, улазе кнез Лазар, кнегиња Милица и болесни и остарели партијарх српски Спиридон.) (БК: 137).*

9ђ) III

*(Пијаца у Новом Брду, крај градске каније, познате као Porta dei sussteri, Врата шустера. Тезге прекривене рибама, воћем и поврћем.) (БК: 147)*

9у) IV

*(На неком од планинских путева, на граници између Топлице и Лаба, на територији којом влада Вук Бранковић, видар Богоје се сусреће са једном од Бранковићевих стража, коју предводи Парамунац.) (БК: 155)*

9ф) V

*(Двор Вука Бранковића у Призрену. У пространој и светлој соби, Вук Бранковић разгледа новоисковане сребрне динаре, које тек што му је донео његов ковач новца из призренске ковнице.) (БК: 167)*

9х) IV

*(Брег с кога се уокруг, види цело Косово поље. Ту се на некој врсти осматрачнице, налази Војиша. Уморан и праињава, и непрекидно се са страхом осврћући око себе, долази торбама претоватени Богоје.) (БК: 181)*

9ц) VII

*(Двор Вука Бранковића, на Градини, брду изнад цркве Самодреже, у коме кнез Лазар уочи битке, приређује вечеру за своје великаше и витезове. У почетку, на сцени су кнежеви сестрићи, браћа Лазар и Стеван Мусић, и великаши Левчанин и Тамнавац.) (БК: 191)*

9ч) VIII

*(Исте ноћи, у исто време, у истом мраку, у соби код Рибарице.) (БК: 217)*

9ш) III

*(Муратов табор, истог јутра. Развијена су сва четири турска барјака: бео, златним словима извезен, барјак целе војске, црвени барјак дворске коњице, и два – црвенозелен и жутоцрвен – барјака јаничарских дворских пешака. Мурат и Бајазит слушају појање из српског логора.) (БК: 231)*

9ш) IV

*(Кад се светлост поново упали, битка је већ увелико одмакла. Уз Мурата су Миралем, Силахдар и Србин Хамза. Непрекидно долазе и одлазе чауши, који доносе и односе вести и наредбе, и преко којих Мурат управља битком.) (БК: 237)*

10) V

*(Пијаца у Новом Брду. Рибарица и Пиљарица за својим тезгама, на којима једва да има нечега за продају: на тезги Рибарице две рибе, на тезги Пиљарице две-три јабуке и неколико листова зеља. Лево се налази степениште на чијој најнижој степеници седи Праља.) (БК: 267)*

Иако нису бројне, дидаскалије овог типа у драми „Бој на Косову“ дескриптивно су најразвијеније, готово с лирским набојем. Присуство наратора је и те како наглашено у опису простора где се сцена одвија, али тај опис не би могла визуелно испратити позоришна сцена. Као што је познато, ова драма је настала по наруџбини као сценарио за филм, па се самим тим она и својим захтевима у дидаскалијама истиче међу осталим драмама.

Свака дидаскалија, сем у примеру (9ш), почиње описом простора (*Крај велике раскрснице путева, који кроз житна поља и винограде иду уз реку Расину, у подножју Великог Јастрепца / У пространу дворану, у Лазаревом двору у Крушевицу / Пијаца у Новом Брду, крај градске капије / На неком од планинских путева, на граници између Топлице и Лаба / Двор Вука Бранковића у Призрену / Брег с кога се уокруг, види цело*



*Косово поље / Двор Вука Бранковића, на Градини, брду изнад цркве Самодреже / Исте ноћи, у исто време, у истом мраку, у соби код Рибарице / Муратов табор / Пијаца у Новом Брду*) и у њима се осећа нарочита дескрипција простора у односу на остале три драме.

### 6.3. Завршне напомене о дидаскалијама

У драми „Бој на Косову“ бројније су дидаскалије које означавају почетак сцене него оне између реплика. У „Хасанагиници“ је ситуација обратна, с тим што је у њој уочено минимално присуство дидаскалија, што представља минус-поступак који је као такав стилоген.

У осталим двома драмама подједнако су присутне дидаскалије оба типа, не нарочито развијене дескриптивно, али свакако заступљене. Разлог томе може бити и чињеница да се у овим двома драмама развија много микротема, па одсуство наратора се надокнађује највише дијалогом.

Иако је драма „Бој на Косову“ настала као сценарио за филм, у свом другом, краћем издању, осим уводних, обимнијих дидаскалија, оне унутар реплика су веома штуре, као да је писац свесно препустио редитељу да развије детаље и понашање ликова у репликама.

Када се говори о говорној карактеризацији ликова, у свим четирма драмама се увиђа непосвећивање нарочите пажње начину говора ликова.

Дескриптивне дидаскалије уз имена ликова на почетку драме постоје у свим драмама, сем у „Хасанагиници“. Међутим, ни у осталим трима не постоји уједначеност у опису ликова, па су најопширније оне у „Чуду у Шаргану“, где је дат и старосни опис ликова, као и социјални статус; иза ње следи по опширности описа „Бој на Косову“ и „Путујуће позориште Шопаловић“, при чему је у првој драми акценат стављен на прецизирању титула ликова и родбинској повезаности међу њима, а у другој драми, уз имена, најчешће стоји опис неких физичких особина, тј. ствари или костима у којима су препознатљиви.

Када се говори о глаголском времену које доминира, очекивано је то презент, али у драми „Путујуће позориште Шопаловић“ уочено је неколико примера најављивања будућности футуrom првим и то увек када се говори о лику Филипа глумца.

Занимљива је употреба и графостилемских елемената попут двотачке и тачке запете. Првом се Симовић користи када жели да општу констатацију конкретизује, а друга му служи као знак изразитији од запете, а слабији од тачке, у позицији најчешће између две независне реченице.

## 7. Интертекстуалност

Ниједан књижевноуметнички текст није у потпуности оригинална аутономна творевина настала независно од осталих текстова, већ је само надоградња и плетиво ткано од већ познатих предложака. Предлошци често сежу у далеку прошлост, па се први познати митови, као и верске књиге, често налазе у тој функцији, те постају основ свега што је после њих настало. Овом појавом у књижевности, али и уметности уопште, почињу се бавити књижевни теоретичари крајем шездестих година прошлог века.

Марко Јуван, словеначки теоретичар књижевности, у својој исцрпној студији о интертекстуалности даје преглед значења овог појма, као и хронологију његовог изучавања. Ову сложеницу „intertextualite“ дефинише као неологизам настао „по analogiji s terminima koji s latinskim prefiksom inter- (што значи „међу“, „у“, „између“, „међусобно“) означавају преплитанје, povezanost, као и међузависност две компоненте odnosa“ (Јуван 2013:11).

Почев од Михаила Бахтина и његовог недовољно дефинисаног појма дијалогизма, преко Јулије Кристеве, која тај појам разрађује и даје нови, већ поменути појам интертекстуалности, Јуван детаљно анализира ову књижевну појаву. Он цитира Кристеву: „Intektekstualnost će nam značiti tekstualnu inter-akciju, koja se proizvodi unutar samog teksta. Spoznajnom subjektu intertekstualnost znači pojam koji je indicija za način kako tekst čini istoriju i uključuje se u nju“ (Јуван 2013: 11). Кристева је развијала своју мисао о интертекстуалности па поменути аутор цитира још једну њену формулацију у коме она примећује да се „književni tekst uključuje u mnoštvo tekstova: pisanje je replika (funkcija ili negacija) na drugi tekst (druge tekstove). Svojim načinom pisanja, koje je ujedno čitanje prethodnog ili sinhronijskog književnog korpusa, autor živi u istoriji, a društvo se upisuje u tekst“ (Јуван 2013: 12).

Као традиционалне интертекстуалне форме и врсте Јуван издваја: топос или опште место, цитат у облику апофтегме, гноме, сентенце, а тој скупини прикључује и мото, затим издваја алузију, парафразу и пародију.

Када говори о нивоима интертекстуалности, Јуван издваја општу од посебне интертекстуалности. Општу Јуван схвата као својство свих текстова, не само књижевних, а сваки од текстова „nastaje, postoji i shvaćen je tek preko sadržinskih i formalnih veza s drugim jezicima, postojećim tekstovima...“ (Јуван 2013: 51). Посебна интертекстуалност карактерише само књижевне текстове, а књижевни теоретичари поставили су и посебне услове да би се она она остварила: „da se autor jezičkog dela mora namerno nadovezivati na druge tekstove i jezičke sisteme, da nadovezivanje u samom tekstu mora biti materijalno vidljivo, i da je čitalac kao takvu ne samo mora prepoznati već i razumeti, uključiti je u interpretaciju kao funkcionalno izražajno sredstvo i činilac interaktivne semantike“ (Јуван 2013: 55).

Још једна монографија значајна за опис овог језичког процеса у књижевном делу долази из пера Корнелија Кваса под називом *Интертекстуалност у поезији*. Ова студија резултат је његове докторске тезе под насловом Рифатерово схватање поезије из 2005. године. Ово је у ствари старија студија од студије Марка Јувана, али због ужег одређења интертекстуалности, тј. њене појаве у једном књижевном роду, поезији, с разлогом се разматра након поменуте монографије.

Како је пре свега „Хасанагиница“ писана у белом стиху, онда Рифатерова теорија најбоље може послужити у испитивању интертекстуалних веза ове драме са народном истоименом баладом.

Наводећи делове Рифатерове анализе Бодлерове песме Мачке, који се водио принципом еквивалентности преузетим из Јакобсонове структуралистичке лингвистике, у којој је „ponavljanje ekvivalentnih formi ili njihov paralelizam osnovni mehanizam odnosa

и поезији“ (Kvas 2006: 53), Квас описује почетну, стилистичку фазу у Рифатеровом схватању поезије.

Другу, семиотичку фазу, која је веома важна за ону последњу, интертекстуалну, чини дефинисање појмова битних за интертекстуалност.

За разлику од прве, стилистичке фазе, коју карактерише хеуристичка равна тумачења и појмови попут контекста и архичитаоца, другу фазу, семиотичку, карактерише ретроактивно тумачење и језичка и књижевна способност читаоца.

Квас наводи да на управо тој „prvoj, inicijalnoj ili heurističkoj ravni čitanja, čitalac se susreće s poteškoćama u razumevanju teksta ili, kako ih Rifater naziva „negramatičnostima“: znacima koji daju bizarna ili kontradiktorna značenja ako se tumače u skladu sa referencijalnom funkcijom jezika.“ (Kvas 2006: 65). И уопште када се тумачи текст, долази до извесних препрека или запињања како тврди Рифатер, а преноси Квас, па та запињања код читаоца стварају „mrežu asocijacija, usmeravajući njegovu pažnju prema onome što je pomeren u dubinsku strukturu teksta, u njegov intertekst“ (Kvas 2013: 65).

Да би препознао ту врсту препреке, сада већ дефинисану као неграматичност, читалац мора препознати систем који му је узрок, а то је једино могуће уколико уочи присутне стереотипе у тексту, који су макар у фрагментарном облику, па се тако у уму читаоца призива систем „општих места“ (Kvas 2006: 65). Овај аутор децидно наглашава да књижевну способност не треба мешати с појмом интертекстуалност из разлога што се она везује за другу, ретроактивну равна читања, у којој доминира семиоза (Квас 2006: 67).

Следећи појам који Квас дефинише јесте појам матрице. „Matrica je data struktura koja je zapravo apstraktni princip nikada aktualizovan per se: ona postaje vidljiva jedino preko svojih varijanti negramatičnosti“ (Kvas 2006: 70). „Između teksta pesme i njene matrice nalaze se jezičke pojedinosti neophodne i za izgradnju pesme (proces derivacije) i za stvaranje smisla pesme putem njenog čitanja, dakle u čitaočevoj svesti (proces aktualizacije). Te jezičke pojedinosti ili leksičke kategorije izvan teksta pesme Rifater jasno klasifikuje i definiše, nazivajući ih hipogramima“ (Kvas 2006: 78).

Аутор истиче да сваки текст настаје на основу правила експанзије и конверзије. Експанзију види као главног чиниоца у формирању текстуалних знакова, као ствараоца смисла текста, јер „predstavlja stalan proces širenja teksta, putem interteksta, u uzastopne i sve složenije varijante inicijalnog polazišta – matrice u formi minimalne rečenice.“ Конверзија је супротан процес успостављања односа еквивалентности између најмање два сагласна система, тумаченог текста и интертекста, преображајем више знакова у један колективни знак (Квас 2006: 79).

Управо се обраћањем механизма хипограматизације, експанзије и конверзије долази до методе тумачења поетског текста, тј. успоставља се херменеутички круг (Квас 2006: 133).

### 7.1. Интертекстуалност у драми „Хасанагиница“

Наслов ове драме указује на интертекстуалне везе с народном књижевношћу, конкретно с народном баладом „Хасанагиницом“. Међутим, иако су интертекстуални елементи уочљиви и чине костур ове драме, Симовић даје печат овој драми својим иновативним виђењем догађаја из далеке прошлости, а у томе му помажу и језичка, тј. стилистичка средства која нису присутна у самој балади.

И Бранко Поповић тврди да „основа драмског стваралаштва Љубомира Симовића лежи на богатој традицији из које црпе инспирацију за сва своја дела“ (Поповић 2008: 73). Оно што Симовић преузима у овој драми из народне баладе јесу

главни ликови, главни мотиви и главна радња, а оно што даје овој драми његов оригинални печат јесте пре свега попуњавање празнина које постоје у драми, и због којих постају јаснији многи делови баладе. Он то „попуњавање празнина“ чини увођењем нових споредних ликова, попут аскера, који читаоца занимљиво уводе у драму и разрешавају нејасан разлог Хасанагине охолости према Хасанагиници (у балади), а то је, према њиховим тврдњама – његова сексуална немоћ. Она тера Хасанагу на крупан корак – терање Хасанагинеце из седмогодишњег брака под лажним изговором, који је такође позајмљен из баладе, који се може вербализовати као Хасанагинин емотивни одговор у виду безосећајног понашања, демонстриран њеном незаинтересованошћу за Хасанагино рањавање. И док народни певач тврди да „од срамоте није могла“ отићи, Хасанага у драми тврди да није могла „од силне госпоштине“, чиме Симовић алудира на мужевљев вечити комплекс ниже вредности у односу осећање и виђење личности Хасанагинеце.

Занимљиво је присуство Аскера који нас уводе у драму, заокружујући је, посебно због тога јер је њихова припмарна функција ретардације радње, тј. успоравања тока и ублажавања трагичанг тона драме увођењем хумора, који се није могао реализовати у балади. Класичан пример чине, најпре, Ахмедове речи на самом крају драме: „Да није умрла, нико јој не би веровао“, али и почетак драме у коме налазимо савремени жаргон, у стилском облику елидираних псовке.

Симовић позајмљује из баладе и лик Имотског Кадије, али га разрађује у неочекиваном правцу, јер му додељује статус Хасанагиничине симпатије и просца седам година уназад. Док у балади народни певач не наводи да ли је он лично дошао по њу, па се то и подразумева из контекста, Симовић децидно наглашава у Хасанагиним репликама да га нема међу сватовима, а Ахмедова реплика која је последња реплика у драми открива да је он лично био његов гробар пре седам година и поентира речима: „Кажу, умро од неке љубави...“. Оваквим завршетком драма добија трагичнији крај након Хасанагиничине смрти, те на овим поступком Симовић надограђује већ познату нам народну матрицу.

Занимљиво је да писац бира синтагму *срце од камена* („Нема суза ако је срце од камена“) као интертекстално синонимско варирање синтагме *срце камено* („мајка ваша срца каменог“ (X 1972: 354)) из народне баладе, у жељи да истакне Хасанагиничину хладноћу и безосећајност, а виђену Хасанагиним очима.

Симовић и овде шири постојећу радњу, дајући вербатолошку шансу Хасанагиници да се одбрани:

Чујеш ли шта каже? Срце од камена!  
Видиш ли  
каквим ти каменом мајку каменују?  
Велики камен...склоните га...  
Кадија! (X 2008: 124)

Понављањена реч *камен* постаје и тематски кључна у дијалогу између супружника, а који се одвија у специјалном емотивно-патријархалном контексту, тј. крај детета у колевци. Симовић и овде наратолошки и мотивски екстензивно иде даље, и лексеми *камен* додељује већу конотативну вредност, рекло би се – вредност оружја којим убијају Хасанагиницу. Камењем су убили и Исуса Христа, па се овде учача и матрица из Библије и мотив жртве, као што се скреће пажња и на симболику камена у српској и словенској митологији уопште, и српској фразеологији и фолклору посебно.

Хасанагиница изговара лексему *кадија*, која ће заједно са Ахмедовом већ проученом последњом репликом помоћи да читалац протумачи овај херменеутички круг, а то је да на оном свету она ипак постаје кадијина невеста.

### 7.2. Интертекстуалност у драми „Бој на Косову“

И у овој драми Симовић посеже за ликовима и мотивима из народне поезије, посебно из песама преткосовског и косовског циклуса. Већ сам наслов ове драме представља алузију на најбитнији догађај српског рода, а у наративизацији јасно се препознају мотиви који прате централни догађај ових циклуса, а то је Кнежева вечера. Симовић, међутим, тај догађај не поставља као централни, какав иначе има поетолошки статус у поменутих циклусима, па је већи део Симовићеве драме посвећен споредним ликовима, који читаоцу својим репликама разјашњавају околности уочи и након битке.

Таква је и легенда о издаји Вука Бранковића. Већ на почетку драме читалац сазнаје да Вук кује новац са својим ликом, па сам тим писац имплицитно указује на контекстуалне радње као увод у издају. Да ли је Вук планирао након Боја да свргне Лазара или је свесно избегао Бој, Симовић оставља читаоцу да домисли и одлучи. Сем поменутог, ваља приметити да је Вуку Бранковићу остављен велики семиолошко-мотивски и вербатолошки простор у драми, за разлику од преткосовског и косовског циклуса, који служе као предлошци у грађењу и овог лика. Његов монолог пред властелом заправо је потврда Обилићеве сумње из преткосовског циклуса да га је управо Вук оклеветао. Симовић му додељује реторичку способност с функцијом персуазивности. Нижима од себе он се искусно обраћа као једнакима, то успева и сврставајући себе међу њих честом употребом заменице *ми*. Понављањем Обилићевог имена у иницијалној позицији, дакле у функцији анафоре, истиче га као главну тему свог монолога, изричући сумње да је плаћеник.

Самим преузимањем *мотива издајника*, преко народне поезије, Симовић у ствари позајмљује *мотив Јудиног издајства*, а самим тим и *мотив Тајне вечере*. Разлика у односу на Библију је остварена у виду оповргавања сумње која је пала на Обилића.

Дистанцирањем од доношења било каквог коначног мишљења о стварним догађајима који се збили током Боја, конкретно да ли се Вукова издаја десила или није, Симовић ипак успева да наведе читаоца да преиспита неправедно или праведно уверење да се издаја ипак десила, пратећи догађаје који су јој претходили.

### 7.3. Интертекстуалност у драми „Чудо у Шаргану“

Драма *Чудо у „Шаргану“* већ у наслову носи лексему која подсећа на библијско чудо у Витлејему, али и Пекићев роман *Време чуда*. Са обема матрицама он дели и интертекстуалну везу у виду исцелитеља. Позајмио је, дакле, само мотив исцелитеља, али је лик Просјака изградио као антипод Спаситељу, управо као и Пекић. Чуда се заиста дешавају: Иконији престаје зубобоља, Скитници нестају повреде са тела, Анђелку нестаје гука, војницима нестају ране задобијене у рату, Вилотијевић огрезао у властољубље добија „вид“ и почиње да примећује стварност.

Међутим, чуда постају терет „излеченима“. Након нестајања повреда са тела задобијених у несрећној ситуацији, Скитница губи шансу да га кћерка препозна управо по тим повредама. Анђелку је гука била алиби и доказ да није убио свог непријатеља, а њеним нестанком је главни осумњичени због чега на крају губи главу. Војницима, Манојлу и Танаску, нестанак рана доноси титулу дезертера и судбину вечито лутајућих душа.

Примећен је уплив традиције, тј. интертекстуални елемент из народне књижевности, а то је однос размене поклона и мотив „божијих“ људи. Наиме, Иконија, очигледно сујеверна, за шаку мамамца даје Просјаку вечеру. Постоји у народу веровање да људе убоге, попут Просјака, Бог воли и да често и сам долази у таквом облику, па у вези с тим постоји култ поштовања тих људи. Просјак узвраћа Иконији милост у виду престанка зубобоље. Међутим, да је интертекст Спаситеља само провизорно позајмљен, говоре и две тачке у драми.

Прва је када Просјак Госпави прети, па се претња и испуњава, јер бива нагнана да убије човека који ју је преварио и зато одлази на заслужену казну, чиме Просјак показује осветољубиву страну своје личности, што свакако није одлика Исуса Христа. Друга тачка је сам крај драме када Просјак долази у стање незнања, јер његова исцелитељска чуда наилазе на отпор оних којима је помагао, па схвата колико је апсурдан живот који води:

ПРОСЈАК

(спусти се на земљу):

Моја жртва испала залудна,

моја доброта на зло окренула!

Што је требало да ми гране, поцрнело!

Неки репати ветар

ујахо у мене ко с лучем у сламу!

За мном пустош, преда мном пустиња!

Што ми је било нада, сад ми је чемер!

Шта да радим с временом које ми остаје?

Да ме петак суботи отура,

субота недељи, црна ми недеља,

спелењене душе, с капом од пепела! (ЧШ: 160)

Помало себично, Просјак чуда чини себе ради, а не у духу хришћанства, због других и за друге, па и овај вапај говори да је он биће попут осталих, забринуте за своју даљу судбину. Симовић као да жели оваквим „чудима“, које доносе само невоље, да укаже да се људима са маргине ретко јављају права чуда и да се даље од обода друштва не могу ни померити.

#### 7.4. Закључак о интертекстуалности у Симовићевим драмама

У вези са интертекстуалношћу у Симовићевим драмама, а на основу ових наших анализа, можемо закључити да се са овог аспекта Симовићеве драме могу посматрати као секундарни текст у односу на друге као примарне. Ти тзв. примарни могу бити естетизовани преписи, традиционални фолклорно-митолошки или релгијски цитати, репродукција фразеолошких и наративних форми, реинтерпретација мотива, нова поетолошка тумачења књижевно-уметничких или народно-књижевних разрађених мотива, њихово једноставно подражавање или секундарно пародирање, контекстуално препричавање са сврхом карактеризације ликова и сл. Ту као да долази целокупна Симовићева поетика као *другосепени знаковни систем*.

Ова се својства, разуме се, укрштају у различитим и преклапају у различитим типовима текста, али се њиховим комбинацијама као дистинктивних обележја добија увид у природу Симовићева текста, те постају белодане и разлике међу типовима текста. То значи да у Симовићевим драмама долази ‘позајмице’, тј. до *трансмисије* јединица, структура, мотива, тема, слика, алузија и сл. – тј. до њиховог измештањем из једног традиционално утврђеног вербатолошког система у други, одакле се оне аутоматски враћају у систем књижевних, језичких и стилских вредности, уграђујући се

делатно су структуру канона српске књижевности. Нашавши се у Симовићевим драмама, ове интересне форме настављају, даље, путовање из једне драме у другу, те се унутра Симовићевог драмског опуса може говорити о *интратранспозицији интертекстуалних форми*.

Преношење форми из драме у драму, или, чешће – из историјске, религијске, фолклорне или уметничке извандрамске стварности – Симовић им додељује не само друкчији вербатолошки облик, већ и друкчији смисао, чија се вредност конституше унутар одређене драме, а чија се алузивна прозрачења могу разумети и као естетска пропулзивност, али и као општа веза са каноном српске књижевности. Пред нама су највећим делом заправо лутајуће језичке структуре које се не опиру разлагању и поновном размештају у сплет Симовићевих драмских системских корелација, те не остају усамљене, већ сабирају нова историјска и уметничка искуства, апсорбована семантичким Симовићевим поступцима. Такви облици се крећу од експресивних квалификација радњи, појава или ситуације, до назива за реалије, а по обиму могу бити крупније и ситније форме. Најчешћи тип крупнијих форми код Симовића су *топоси* и *аналогije*, а ситније – *стиховни примери*, и *изреке*. Ово говори у прилог чињеници да књижевна уметност располаже извесним устаљеним фондом средстава, како чисто формалних као што су нпр. метричке и друге импровизацијске схеме, тако исто и оних која се тичу садржаја, као стални мотиви, повремено теме итд., или оних која задиру и у једну и у другу област, попут тропа и фигура.

Таква особена врста *цитатности* код Симовића уме послужити као сугестивна илустрација којом се поткрепљује драмска нарација. У том смислу се може говорити да код Симовића има врхунске *уметничке монтаже*, која је неизбежна и у поезији и музици, ликовној уметности и скулптури, јер се готово нигде не могу избећи узгредне реминисценције. Таква *естетизована монтажа* има два изразита својства која је приказују као врло интересантан стилски поступак: то су репрезентативност и атрактивност. Прво својство упућује на оно од чега је монтажа изграђена, тј. на ‘грађу’: уметничку, историјску, фолклорну, религијску и сл., а друго на онога коме је намењена. Прва дакле има миметички, а друга ефицијенцијски, тј. стилски смисао. Репрезентативност се тиче одбира елемената за монтажу, а атрактивност – њихове улоге у драмској структури у којој су контекстуализовани. Подсетићемо се да су и један и други термин у речнику књижевног језика дефинисани са јаким вредносним призвучком: а) репрезентовати „1.а. бити представник (званични, овлашћени, изабрани), заступати...; 1.б. бити типичан или узоран представник кога или чега, представљати пример, оличење, представљати узорак чега...; 2. обављати нешто репрезентативно, узорно, доприносити угледу чега”; б) атракција „1. снага која привлачи, привлачност...; 2. ствар која привлачи, [или] привлачан предмет; забавност; занимљивост”.

Уметничка монтажа или интертекстуалност код Симовића увек се изводи по одређеном плану и има сопствену физиономију која том плану одговара. *План* и у овом случају ваља схватити као врсту *стилског и жанровског модела*, а модел постоји пре и изван остварења, у уметничкој имагинацији писца. Такви интертексти, под притиском снажне стваралачке енергије писца, у драмама бивају неауторизовани облици знаковних структура, како језички тако и мисаоно, па тако само драме постају ‘овлашћене’ и ‘одговорне’ за њихов естетски живот.

## 8. Прагматички аспекти

Због својих специфичности, а пре свега због високог степена конверзације и дијалогичности овог књижевног жанра, као неминовност у изради ове дисертације се намеће проучавање дијалога уопште и његових законитости. А самим тим и проучавање самих говорних чинова, па прагматички аспекти проучавања овог корпуса се испостављају као логичан избор.

Прагматички аспект проучавања драмског дискурса спровешће се у испитивању само неких прагматичких питања, попут: говорних чинова, језичких функција, начела кооперативности, стратегија учтивости и односа моћи у дијалогу.

### 8.1. Говорни чинов

Прагматика као лингвистичка дисциплина бави се језиком у акцији, односно језиком у употреби, односно, свим у вези са комуникацијским намерама говорника и њиховим дејством на саговорника.

Као један од најуглађенијих филозофа језика 20. века, Џон Остин се сматра зачетником теорије говорних чинова. Његово дело „Како деловати речима“, први пут објављено постхумно 1962. године, представља његових дванаест предавања које је Остин одржао на универзитету Харвард 1955. године. Иако експлицитно не говори о говорним чиновима, као касније његови наследници, Остин својом теоријом перформатива поставља темељ теорији говорних чинова.

Оно што у својој књизи супротставља у првом поглављу су две врсте исказа, прве, којима се нешто чини, делује, које насловљава *перформативима*, и друге, којима се нешто констатује, тврди, које назива *констативима*. За разлику од констатива који могу бити *истинити* или *неистинити*, перформативи могу бити *посређени* или *непосређени* (успешни или неуспешни).

Да би један перформативни исказ био успешан морају се испоштовати три врсте услова. Прве две врсте услова насловљене графемама А и Б се односе на процедуре које се морају испоштовати и применити како не би дошло до *промашаја*, а трећа врста услова, обележена грчким словом гама, односи се на искреност у спроведеној процедури, тачније, „*sve osobe koje prizivaju određeni postupak i učestvuju u njemu moraju, u stvari, posedovati i pominjane misli i osećanja, ali i nameru da se tako i same ponašaju, a uz to, moraju se i same tako ponašati*“ (Ostin 1994: 25). Непоштовање ове групе примера доводи до *злоупотреба*.

Остин, услед увиђања да много перформативних исказа произлазе из констативних исказа, покушава одредити граматички критеријум за препознавање перформативних исказа. И долази до, не тако чврстог, критеријума на основу кога се експлицитни перформатив може препознати у форми 1. лица презента индикатива (нпр. *Крстим, Узимам, Венчавам...*). Он критеријуме које поставља назива *могућим*, јер и сам увиђа да се многи од такозваних експлицитних перформатива могу претворити у имплицитне, као нпр. „Обећавам да ћу доћи. → Бићу тамо“ (Ostin 1994: 82) као и да се при утврђивању да ли је нешто перформатив или констатив не може узети један критеријум већ читав контекст, али и невербални критеријуми попут интонације и гестикулације.

Проблематика којом је такође Остин заокупљен јесте разграничавање језичких чинова локуције, илокуције и перлокуције. Локуцију дефинише као чин казивања који обухвата три радње: фонички („чин исказивања одређених звукова“), фатички („исказивање одређених скупова гласова, односно речи“) и ретички акт (извођење чина употребе тих гласовних скупова – са мање-више одређеним смислом и референцијом“)



(Ostin 1994: 111). Илокуцију дефинише као снагу исказаног, као извођење неког чина. А перлокуција се може схватити као ефекат који исказ има на саговорника.

Он разликује на самом крају ове монографије пет општих класа илокуционе моћи: вердикативе, егзерцитиве, комисиве, бехабитиве и експозитиве.

Вердикативи, се „*karakterišu donošenjem presude (što im i ime kaže), od strane porote, arbitra, odnosno sudije. Egzercitivi predstavljaju upražnjavanje moći, prava, odnosno uticaja. Primeri su: imenovanje, glasanje, naređivanje, urgiranje, savetovanje, upozoravanje, i slični. Komisi se karakterišu obećavanjem ili kakvim drugim jamčenjem. Oni vas obavezuju da nešto činite. Behabitivi moraju imati veze sa stavovima i socijalnim ponašanjem. To su primeri poput izvinjavanja, čestitanja, preporučivanja, saučestvovanja, proklinjanja i izazivanja. Peta klasa, ekspozitivi, teško se definišu. Oni pojašnjavaju kako se naši iskazi uključuju u tok rasprave odnosno razgovora, kako upotrebljavamo reči, ili, uopšteno, oni predstavljaju komentar*“ (Ostin 1994: 171).

Настављач његовог учења био је Џон Серл, који познат постаје објављивањем „*Говорних чинова*“<sup>40</sup> 1969. године. Иако аутор најављује да је језгро његовог рада докторска дисертација о смислу и референци, трагом Остина, централни предмет проучавања ове монографије су перформативи. Радње које се њима врше, врше се овде и сада и врши их одређени саговорник, а само изрицање исказа који је перформативан није нешто имперсонално, није нешто неутрално и такви искази нису атемпорални (Серл 1991: 13).

Серл говор дефинише као „*izvođenje činova u skladu s nekim pravilima*“ (Серл 1991:68). Управо је извођење скупа семантичких правила употребе језичких средстава за изражавање одређених врста говорних чинова његов најбитнији задатак који поставља у овој монографији. Одређујући разлике између различитих врста говорних чинова, он дефинише следеће појмове: пропозиција, правила, значење и чињенице.

Наводећи исту реченицу четири пута само са промењеним редоследом речи, као и са различитим интерпункцијским знаком на њиховом крају, он изводи различите говорне чинове тврђења, постављања питања, наредбе и хтења, или како он прецизира: *изражава речи, морфеме, реченицу*, тј. изводи *чинове изрицања, реферира и предцира*, тј. изводи *исказне (пропозицијске) чинове и тврди, пита, наређује, обећава*, тј. изводи *илокуцијске чинове* (Серл 1991: 70).

Тек у раду „*Класификација говорних чинова*“<sup>41</sup> из 1976. са синтаксичког аспекта класификује следеће говорне чинове: репрезентативе, директиве, комисиве, декларативе и експресиве.

За *репрезентативе* утврђује синтаксички облик реченице „*Я глагол (что) + Предложение*“ → ја глагол (да) + реченица) нпр. „*Я предсказываю, (что) он придет*“ → Предвиђам да ће доћи.) (Серл 1986: 189). Њима говорник исказује истинитост или лажност исказа.

Синтаксички облик *директива* Серл даје као „*Я глагол тебе + ты Будущее глагол (NP)*“ → Ја глагол теби+ ти глагол у будућем времену) као нпр. *Я приказываю тебе уйти.* → *Наређујем ти да одеш* (Серл 1986: 189). Њима се покушава саговорник подстакнути на неку акцију.

*Комисивима* Серл додељује следећи облик "*Я глагол (тебе) + Я будущее Волитивный глагол (NP) (Наречие)*→ Ја глагол (теби) + ја будуће време вољног глагола

<sup>40</sup> У раду ће се користити преведено издање из 1991. године, уредник Милош Стамболић, Београд, Нолит.

<sup>41</sup> John R. Searle, A classification of illocutionary acts — «Language in Society», 1976, № 5, p. 1—23.

У раду ће се користити руски превод његовог рада објављеног у XVII годишњаку «Новое в зарубежной лингвистике», Москва, Прогрес, 1986. год.

(НП) (прилог) као нпр. „Я присягаю на верность флагу“ →Заклињем се да ћу бити веран застави (Серл 1986: 189). Њима се говорник обавезује на извршење неке радње.

За *декларативе* Серл тврди да у површинско-синтаксичкој структури ових исказа нема синтаксичких разлика између пропозицијског садржаја и илокуционе силе. Наводи пример: „Я заявляю: ваш трудовой договор (настоящим) расторгается“ → „Изјављујем: Ваш уговор о раду је (овим) отказан“ (Серл 1986: 185). Овим исказима говорник мења статус некој особи или ситуацији.

И на крају, *експресивима* је утврђен синтаксички облик „Я глагол тебе-f- Я/ты VP—^Герунди альное имя“ као у примеру Я извиняюсь за ведение (себя) плохо→ Извињавам се због лошег понашања (Серл 1986: 190). Њима се изражава говорников став о нечему.

Слободан Стевић у свом чланку „Говорни чиновни“ из 2007. године даје преглед проучавања теорије о говорним чиновима ова два научника, Остина и Серла. Оно што издваја код Остина је схватање да се многим исказима не саопштава нека информација, већ да се њима изводи радња, па такве реченице<sup>42</sup> Остин назива перформативним. „Izricanjem iskaza te vrste govornik niti opisuje ono što čini, niti pak izjavljuje da on to čini; njima on, u stvari, izvodi akciju (Стевић 2007: 32).

Оно што Стевић налази заједничко код ова два филозофа је управо заједничко усмерење ка исказима којима се врши радња попут *обећавања, заклињања, давања имена*, а као такви они на ту радњу упућују експлицитно. „U analitičkom delokrugu Serlea nalazimo i sledeće oblike: *zahtev, tvrdnja, pitanje, zahvalnost, savet, opomena, naredenje*“ (Стевић 2007: 33).

Стевић већи део овог рада оставља за анализу три врсте чина које се изводе приликом изрицања исказа, а све пратећи анализу поменута два научника, па говори о локуционом, илокуционом и перлокуционом чину. „Lokucionni čin je da mi nešto na neki način izričemo, u punom značenju tog izricanja. Ilokucionni čin je eksplicitni performativ; njegov je rezultat perlokucionni čin“ (Стевић 2007: 37).

Оно што овај аутор увиђа јесте разлика у тумачењу илокуционе снаге исказа код Остина и Серла. Остин то види као „uspešnu realizaciju govornikove **namere**; za Serlea je to ipak proizvod **tumačenja** slušaoca“ (Стевић 2007: 38).

И у тумачењу локуционог чина мишљења Остина и Серла се мимоилазе према мишљењу овог аутора, па за Остина тврди да раздваја локуцију од илокуције, локуцију изједначава са значењем, илокуцију са снагом, док код Серла осећа претпостављеност исказа над овим двама терминима и његову поделу на пропозицију и средства којим се указује на функцију која означава илокуциону снагу (Стевић 2007: 39).

Оно што Стевић истиче као битнију разлику ова два филозофа је поимање говорникове намере и слушаоачевог разумевања. Код Остина „u izvođenju ilokucionog čina podrazumeva se da slušalac **razumeo** ono što je govornik svojim činom i **nameravao**. Takav stav nas navodi na (nenavedeni) zaključak da svaka lokucija ima samo jednu ilokucionu snagu. Searle (1965), međutim, uverljivo tvrdi da implicitni performativi nisu samo *potencijalno*, nego su, neretko, i *hotimično dvosmisleni*“ (Стевић 2007: 42).

Потпуно другачији поглед од Остина и Серла на говорне чиновне, који је изнет у монографији „Говорни чиновни“ из 1995. године, има лингвиста Нада Иванетић. За разлику од њих двојице који посматрају говорне чиновне из угла говорника, Иванетић то чини из угла саговорника.

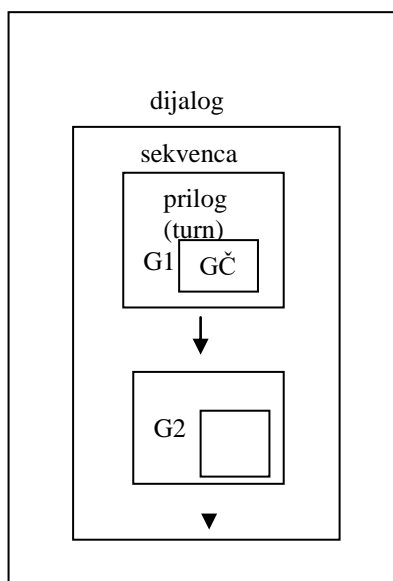
Ауторка као централни предмет свог интересовања у овој монографији бира говорне чиновне неодобравања. Неодобравање се према њеним речима јавља као вредновање саговорникове радње или пропуста, а самим тим се сугерише на очекивано или неочекивано понашање као важно средство за регулисање међуљудских односа

<sup>42</sup> Остин говори о реченицама и не разликује их од исказа.

(Иванетић 1995: 7). А сами говорни чинови су према њеном схватању „osnovne jedinice realizacije dijaloga/teksta – i bitni situacijski elementi“ (Иванетић 1995: 13).

У класичној теорији говорних чинова се успешност илокуције, тј. реализација намере, посматра с гледишта првог говорника, док Нада Иванетић тврди да је пре свега онакава каквом је схвати други говорник. „Ако се интерпретација G2 не поклапа с намером G1, говоримо о двама говорним чинovima: о intendiranom (али neuspjelom s гледишта G1) i recipiranom“ (Иванетић 1995: 20).

Ова ауторка сматра да говорне чинове треба сагледати у њиховој интеракцијској околини, а околину говорног чина чини секвенца. „То је konvencionalno reguliran slijed govornih činova где G2 својом репликом sustavno reagira на iskaz или djelovanje G1“ (Иванетић 1995: 29). Па можемо рећи да се дужи дијалози састоје од секвенци, секвенце од прилога, а прилози од говорних чинова, или како их Иванетић представља структурно (1995: 30):



Према речима Наде Иванетић постоје три начина на које се може реаговати на сваки говорни чин: приватити га, не прихватити га или да G2 покуша да избегне изјашњавање користећи се разним техникама мењања теме (Иванетић 1995: 32).

Ова ауторка прихвата термин *корективи* Скота и Лајмана за исказе који служе објашњавању некоректног понашања и премошћивању јаза између чина и очекивања. Према њеним речима ови аутори корективе даље деле на *извињења* и *оправдања*, а стратегије за избегавање коректива називају *псеудокорективима* (1995: 33).

Термин који ова ауторка уводи бавећи се чинovima неодобравања<sup>43</sup> је функционално-комуникацијско поље (ФКП) под којим подразумева сваки илокутивни тип или његов подскуп. „ФКП за neodobraвање čine četiri govorna čina са својим obrascima: prekoravanje, predbacivanje, ekspresivno kritiziranje i okrivljavanje“ (Иванетић 1995: 43). За ове илокуције ауторка тврди да су увек реакције на нешто, да су увек

<sup>43</sup> Иванетић говорне чинове неодобравања сврстава у подскуп експресива. Експресиве пре тога дели на оне с позитивним ставом (захвала, молба, похвала, извињење, добродошлица...) и на оне с негативним ставом (критика, неодобравање, вређање, оптуживање...).

реплика и да долазе на друго место у датој секвенци, а да им увек претходи нека вербална или невербална саговорникова радња.

*Прекоревањем* први говорник изриче свој негативни став према радњи или пропусту другог говорника, па ту радњу негативно оцењује, а Г2 проглашава одговорним и имплицитно захтева од њега да ту радњу/пропуст више не понови. Однос ова два говорника одређен је фактором доминације Г1 и фактором социјалне дистанце (Иванетић 1995: 62).

*Пребацивање* је говорни чин два равноправна саговорника, која су често и блиска, а Г1 сматра Г2 одговорним за неки пропуст/радњу. За разлику од прекоревања где се не очекује одговор Г2, у овом говорном чину се управо због блискости одговор очекује (Иванетић 1995: 66-67).

*Експресивно критиковање* је говорни чин су коме су саговорници равноправни, али не и блиски. Г1 изриче своје субјективно мишљење, а Г2 обично не реагује, или се једноставно сложи или противуречи и секвенца се обично завршава трећим прилогом (Иванетић 1995: 68).

*Окривљавање* се дешава када се повреди морална или законска норма, па Г1 сматра одговорним Г2, а задовољштина се може тражити на суду (Иванетић 1995: 71).

Оно што ауторка издваја су интеракцијски циљеви: консен и дисенс. Под консенсом она не подразумева само апсолутну сагласност саговорника већ и све остале облике неагресивног деловања да би се одржао однос постигло неконфликтно стање. Дисенсне ситуације означавају инсистирање једног или више учесника на својим захтевима (Иванетић 1995: 74).

Сасвим другачију класификацију говорних чинова даје Павица Мразовић у „Граматички српског језика за странце“ (2009) у поглављу Говорни чинови. На основу намере говорника (илокутивне компоненте исказа) ова ауторка класификује говорне чинове на две веће групе: „govorni činovi koji su uručeni sagovorniku i govorni činovi koji se tiču samog govornika“ (Мразовић 2009: 675).

Говорни чинови који се односе на саговорника су: саопштење (саопштење у ужем смислу, сагласност, одбијање/неслагање, интензивирање, генерализирање, коментар, ограничавање, парафраза, контактни сигнали), конвенције учтивости (захваљивање, извињавање, реакције на захваљивање и извињавање, прихватање, честитање, изјава саучешћа), говорни чинови који захтевају акцију говорника (обећање), говорни чинови који захтевају акцију саговорника [захтев (молба, захтев у ужем смислу, наређење), забрана, упозорење, савет, прекоревање, грдња, питање (тотално, парцијално, алтернативно, поновљено, повратно), контактни сигнали говорника, ауторизација], говорни чинови који захтевају акцију говорника + саговорника [понуда, погађање, уцена, претња, конвенције друштвених контаката (поздрављање, ословљавање, представљање, адреса/прималац, пошиљалац)] и говорни чинови који захтевају акцију било ког лица (жеља, предлог, препорука, упутство, најава). Говорни чинови који се односе на самог говорника су: псовање, изненађење и резигнација (Мразовић 2009: 676).

Монографија новијег датума која се бави „начином излагања“ као једним од битнијих момената симболизацијских процеса између пошиљаоца и примаоца, јесте „Вербатологија (Лингвистичке основе науке о вербализацији света)“ Јелене Јовановић Симић и Радоја Симића из 2015. године. Они на самом почетку истичу да се симбол мора посматрати из две перспективе, производно-структурне и употребно-прагматичке, које се на крају морају повезати. Предмет ове монографије је специфична врста симболизацијске делатности чије је средство језик, или како је аутори дефинишу, вербализација, а у центру истраживања је њен основни облик, вербатив.

Појам вербатива Јовановић Симић–Симић дефинишу као „живу ћелију текста, из које се излива, и у коју се улива његова комуникативна енергија, и жижна тачка у коју се сливају све остале структурне јединице текста“ (Јовановић Симић–Симић 2015: 11). Даље у тексту овај појам виде конкретније као „текстему или спој текстова који садржи експлицитни или имплицитни упут на начин излагања“ (Јовановић Симић–Симић 2015: 252), а излагање виде као лингвистички процес производње и употребе вербатива. Како под појмом вербатив аутори подразумевају и фразу, али и наратив и све остале структурне организације текста или дискурса (дескриптив, интерпретатив, експликатив, аргументатив) онда се овако широко схваћен појам може равноправно користити у овом раду са појмом говорних чинова. Вербативу као пандану говорног чина у раду се даје једнак статус и због своје савремености, али пре свега због свеобухватности појма који овај термин означава.

У раду ће се спровести класификација говорних чинова на основу Серлове поделе, јер, у односу на Остинову поделу, изабрана подела је више применљива на изабрани корпус. Како у овим драмама пуним сукоба и исказивања осећања и односа међу саговорницима експресиви чине значајно место у њима, детаљнија анализа ових чинова урадиће се основу њихове поделе коју даје Нада Иванетић. Нарочито је значајно сагледати говорне чинове из њене перспективе, јер она не занемарује као Остин и Серл другог говорника, напротив, она акценат ставља на његову реакцију на понуђени стимулус првог говорника. Ради лакшег уочавања појединих вербатива, корисне ће бити и дефиниције одређених говорних чинова Павице Мразовић, чиме ће се употпунити њихова анализа.

#### 8.1.1. Принцип кооперативности

Прагматички приступ тексту не може бити потпун без једног од главних принципа на којем почива успешна размена информација и разумевање текста, а то је Грајсов *принцип кооперативности*. Овај истакнути теоретичар дискурса сматра да се пошљалац мора придржавати четири максиме<sup>44</sup>:

- квантитета („Ваш допринос разговору нека буде што информативнији.“)
  1. „Ваша изјава не сме да садржи мање информација него што је потребно (да би се испунили тренутни циљеви дијалога).“
  2. „Ваша изјава не сме да садржи више информација него што је потребно,“
- квалитета („Говори само оно што је истинито и за шта имаш ваљани доказ.“)
  1. „Не говорите оно што мислите да је лаж.“
  2. „Не говорите о ономе за шта немате добар доказ.“
- релације („Допринос разговору нека буде релевантан.“)
  1. „Не скрећите са теме.“
- модалитета („Будите јасни.“)

<sup>44</sup> Gric е Н. Р. Logic and conversation. •—• In: «Syntax and semantics», v. 3, «d. by P. Cole and J. L. Morgan, N'. Y., Academic Press, 1975, p. 41—58.

У раду ће се користити руски превод његовог рада „ЛОГИКА И РЕЧЕВОЕ ОБЩЕНИЕ“ објављеног у XVI годишњаку «Новое в зарубежной лингвистике», Москва, Прогрес, 1985. год., стр. 217-237.

2. „Избегавајте двосмисленост“.
3. „Будите кратки (избегавајте непотребне речи)“.
4. „Пазите на ред говорења.“ (Грајс 1985: 222-223)

Поштовање ових максима принципа кооперативности обезбеђује успешну комуникацију међу саговорницима, међутим њихово нарушавање се дешава често у дискурсима попут драмског. Саговорници некада свесно не поштују неку од максима принципа кооперативности, па оно што кажу, не буде једнако оном што мисле. Зато Грајс уводи појам *конверзацијска импликатура* у случају када се под појмом исказ не подразумева само његов семантички садржај већ превазилази његово дословно значење. Када упркос кршењу неке од максима саговорник разуме исказ, онда настају конверзацијске импликатуре. Придржавање максима на потпуно директан начин, доводи до стандардних импликатура (А: „Пада киша.“ Б: „У предсобљу је кишобран.“).<sup>45</sup>

„Ukoliko је implikaturu proizveo neki izraz u iskazu, onda се naziva *konvencionalnom*. Тако на пример у рећеници *Čak је i Dušan skočio u bazen*, рећса *čak* саопштава да је било и других људи који су skočili u bazen“ (Ашић 2011: 109).<sup>46</sup>

Сњежана Кордић (1991: 93) наводи пример *партикуларизираних конверзацијске импликатуре* које осим што су зависне од садржаја исказа и принципа, зависе и од контекста. Наводи и пример: *Професорица је данас задовољна*, за који тврди да може значити, имлицирати да су ученици савладали градиво, али и да је била повишица плате.

### 8.1.2. Принцип учтивости

Комплементарни принцип принципу кооперативности је принцип пристojности или учтивости лингвисте Г. Н. Лича. Лич је у свом раду *Pragmatic principles in Shaw's you Never Can Tell*<sup>47</sup>, приметио да се људи у својој вербалној и невербалној комуникацији воде поред овог принципа и низом других принципа. Свој принцип учтивости дели на неколико максима: такта, великодушности, одобравања, скромности, слагања и симпатије, па се кроз поштовање њих у конверзацији долази до позитивне учтивости међу саговорницима, а непоштовање до негативне учтивости (Leech 1992: 261 према: Катнић-Бакаршић 2003: 116).

Марина Катнић-Бакаршић говори о јасним правилима која недвосмислено указују на доминантног и субординираног саговорника. Она указује да „nepotrpune рећенице, česte паузе, oklijevanja, dolaze u replikama potčinjenog sagovornika“ (Катнић-Бакаршић 2003: 120). Употреба заменица ти/ви једна је од битнијих стратегија учтивости. Ауторка наводи три могућности употребе ових заменица: прва је облика ви/ви, која означава реципроцитет и равноправан, али и дистанциран, однос међу говорним лицима, друга је облика ти/ти, такође с реципроцитетом, равноправним, али за разлику од прве могућности, и блиским односом, и трећа, облика ти/ви, без реципроцитета, означава неравноправни однос доминантног и субординираног саговорника (Катнић-Бакаршић 2003: 121).

<sup>45</sup> Пример је позајмљен из рада *Konverzacijske implikature*, Snježana Kordić, *Suvremena lingvistika*, Zagreb, 1991.godina.

<sup>46</sup> Tijana Ašić, *Nauka o jeziku*, VeeBook-Филум, 2011. godina.

<sup>47</sup> *Pragmatic principles in Shaw's you Never Can Tell*. In Michael, Toolan (ed.), *Language, text and context: essays in stylistics*, London, New York: Routledge. 259–278.

Будући да се стратегије учтивости реализују у искључиво у дијалошкој форми, драмски текст је идеалан корпус за проучавање њихове учесталости у конверзацији два и више саговорника.

### 8.1.3. Односи моћи у дијалогу

Опште је познато да у дијалогу разговорног, али и књижевноуметничког стила, немају сви учесници дијалога исти статус, односно вербалну моћ у њему.

Односима у дијалогу Марина Катнић-Бакаршић бави се у својој монографији „Између дискурса моћи и моћи дискурса“. Водећи се Веберовом<sup>48</sup> (Weber 1998:114–115, према: Katnić-Bakaršić 2012:17) поделом она наводи три идентитета којима одговарају три типа моћи:

- a) ključni, socio-kulturni identitet (spol, rasa, etnička pripadnost, dob, klasna pripadnost);
- b) situacijski (mijenja se u konkretnim situacijama – ista osoba ima više uloga – profesionalno, privatno, u obitelji, u javnoj komunikaciji...);
- c) diskurzivni (podložan promjenama unutar konkretne interakcije).

Ова ауторка у другој монографији „Стилистика драмског дискурса“ (2003) водећи се типом дискурзивне моћи, опет говори о два врстама ликова, доминантним и субординираним. Ауторка пружа информацију о типичним репликама ова два саговорника, па тврди да реплику моћнијег лика одликује: чешће узимање речи, али и дуже реплике, отварање и затварање секвенци, давање речи наредном говорнику, употреба директива као доминантних говорних чинова, умерена употреба формула учтивости; док субординираног саговорника одликује: ређе узимање речи, препуштање моћнијем саговорнику да прекине конверзацију, оклевање у говору, паузе, недовршене реченице, пропуштање турнуса, одсутност директива, примењивање стратегије учтивости, као и неретко прибегавање хиперучтивости (2003: 128).

По правилу су дискурзивно доминантнији саговорници они који поседују већу комуникативну и стилистичку компетенцију, али се у овом корпусу налазе примери када ликови мењају свој стил, па од доминантних ликова постају субординирани у ситуацији у којима осећају страх од саговорника, који је само ситуацијски, тренутно, доминантан, али не и комуникативно.

### 8.1.4. Језичке функције

О функцијама језика може се говорити из различитих перспектива, али је за овај корпус значајна подела према елементима говорне ситуације, а они су: пошљалац, прималац, контекст, порука, контакт и код. Роман Јакобсон преузевши основну схему комуникације, доделио сваком од ових елемената једну језичку функцију. Он у свом делу „Лингвистика и поетика“<sup>49</sup> у истоименом поглављу (1966: 285-326) даје опис свих шест функција, образлажући зашто то чини:

„Skiciranje ovih funkcija zahteva sažet pregled činilaca koji ulaze u sastav svakog govornog događaja, svakog čina verbalnog opštenja. POŠILJALAC šalje PORUKU PRIMAOCU. Da bi bila delotvorna, poruka

<sup>48</sup> Weber, J. J. (1998) Three models of power in David Mamet's Oleanna. In Culperer, J., Shrot, M., Verdonik, P. eds (1998) Exploring the language of Drama. From text to Context. London. New York: Routledge. Pp. 112-127.

<sup>49</sup> *Lingvistika i poetika*, Roman Jakobson, Nolit, Beograd, biblioteka Sazvežđa, knjiga 16, 1966. god.

zahteva KONTEKST na koji se odnosi, uhvatljiv za primaoca, i bilo verbalan bilo takav da se može verbalizovati; KOD koji je u celosti ili bar delimično zajednički pošiljaocu i primaocu (ili, drugim rečima, onome koji poruku enkodira i onome koji je dekodira); i najzad, KONTAKT, fizički kanal ili psihološku vezu između pošiljaoca i primaoca, koji obojici omogućuje da uđu u komunikacioni odnos i u njemu ostanu“ (Jakobson 1966: 289-290).

Сваком од ових чинилаца Jakobson додељује по једну функцију језика. Мада, он тврди да је тешко наћи вербалну поруку која би вршила само једну функцију већ да структура поруке зависи од оне функције која је доминантна.

Па, усмерење према контексту врши *референцијална функција*, уз пратеће учешће других функција. *Емотивна* или *експресивна функција* усредсређена је на пошиљаоца, а има за сврху да изрази говорников став према ономе о чему говори. *Конативна функција* је оријентисана према примаоцу, па њу одликују директиви пуни вокатива и императива. Усмерење на контакт има *фатичка функција*, коју најједноставније Jakobson дефинише као ступање у комуникациони однос и остајање у њему. Када два саговорника желе да провере да ли се служе истим кодом, онда се служе *метајезичком функцијом*. И на крају, али не и најмање битну функцију, напротив, Jakobson обрађује, *поетску функцију*, усмерену на поруку. Њу Jakobson дефинише као доминантну, „одређујућу“, али не и једину функцију вербалне уметности (Jakobson 1966: 290-294).

Марина Катњић-Бакаршић експресивну и конативну функцију проучава заједно, јер их сматра двема странама истог новчића. У дијалогу ова лингвисткиња види потребу говорника да изрази своја осећања, потребе и мисли, али и да делује на осећања и мисли саговорника. Она ове две функције у дијалошким секвенцама види у реципроцитету, јер „и драми свакоме ја одговара неко ти“ (Катњић-Бакаршић 2003: 71).

Ова ауторка као типична језичка средства експресивне функције набраја речи с експресивно-емотивном маркираношћу, хипокористике, пејоративе, псовке, вулгаризме, прво лице једнине, заменице *ја* и *мој*, екскламативне реченице и слично (Катњић-Бакаршић 2003: 72).

За конативну функцију наглашава да њена стилогеност долази до изражаја у монолозима, најчешће ораторске природе с појачаним ступњем реторичности, а истиче и да ову функцију појачавају императиви (Катњић-Бакаршић 2003: 72-73).

Референцијалној функцији ова ауторка додељује позицију у традиционалној драми у дијаскалијама, али и у експозицији драме у дијалогу (Катњић-Бакаршић 2003: 73-74).

Фатичку функцију Катњић-Бакаршић види као јако битну у поступку карактеризације одређеног лика у драми којег драмски писац жели приказати као испразног, сиромашног духом, који говори тек да би говорио, празним фразама и клишеима (Катњић-Бакаршић 2003: 80).

Метајезичка функција је према мишљењу ове ауторке неизбежна како у свакодневој, тако и у драмској конверзацији, јер говорници морају имати оријентацију на језик којим се споразумевају па постављају један другом питања у вези са њим. А нарочито је занимљиво то „kako se efektni dijalozi mogu stvarati upravo zbog različitih tumačenja koda kod sagovornika“ (Катњић-Бакаршић 2003: 83).

И на крају, о поетској функцији Катњић-Бакаршић говори наводећи примере драмског дијалога где њихова форма постаје тежиште драмскога набоја, па је самим тим у првом плану оријентација на поетску функцију којој служе текстуалне стилске фигуре попут понављања и синтаксичког паралелизма (Катњић-Бакаршић 2003: 86).



## 8.2. Говорни чинови и језичке функције у „Хасанагиници“

Драма „Хасанагиница“ почиње проширеном дијалошком секвенцом Хасанагиних аскера, Суља и Хуса, који се служе говорним чином оговарања који припада групи репрезентатива (асертива)<sup>50</sup>:

1а) СУЉО:

*И оваквог агу, и шејтана,  
и овакву службу!*

*И овакав живот,  
и злостављање!*

*Не вреди да пожелши,  
ако он није пожелео!*

*Не вреди да кажеш,  
ако он није казао!*

ХУСО:

И баш разјурио?

СУЉО:

*Ма, као кокоши!*

*А дали смо последње паре,  
послали у касабу Ибрахима,  
као, он је највештији!*

*Он, шпицлов, претио, потплаћивао,  
обећавао златна брда,  
скупио шта је скупио,  
боље није ни мого,*

*а и то на једвите јаде.*

*Две му успут побегле.*

*А овима које су стигле*

*Хасанага потпрашио пете!*

ХУСО:

Ама зашто, Алаха ти?

СУЉО:

*Каже неће*

*да му логор погане курве! (X: 13-14)*

У оквиру говорног чина оговарања налази се и говорни чин псовке, који је овде елидиран (*И оваквог агу, и шејтана, и овакву службу! И овакав живот, и злостављање!*) и који долази на самом почетку прве секвенце дијалога. Употребом другог лица јединине (*Не вреди да пожелши, ако он није пожелео! Не вреди да кажеш, ако он није казао!*) Суљо жели да генерализује незадовољство свих аскера у Хасанагином табору, па и саговорниково и своје, након Хасанагине одлуке да забрани долазак женској популацији у његов табор. Укључивањем саговорника и себе у тај догађај, активира експресивну (емотивну) и конативну језичку функцију. Питање које Хусо поставља (*И баш разјурио?*) даље подстиче на развијање референцијалне

<sup>50</sup> Људмила Поповић у поглављу *Комуникативне функције просте реченице у Синтакси савременог српског језика, Проста реченица*, за асертивну функцију исказа „у чијој је основи интенција пружања информације, т.ј. попуњавања информативне празнине у знање адресата о денотативним координатима референта, али и субјективно вредновање од стране адресанта“ каже да се „директно ослања на поступак увођења новог референта и одређивање његових координата. Одређивање референта обухвата идентификацију у односу на стварност (Марко је у дворишту.), на дискурс (Иван је тај младић с почетка приче.) и у односу на субјективно искуство учесника комуникативне ситуације у вези с референтом (Лидија се уопште није променила.)“ (Поповић 2005: 1010-1011).

функције у Суљовој следећој реплици, која служи да се истакне контекст поруке и која је овде пропраћена претходним двама наведеним функцијама, експресивном и конативном.

У наредној изабраној секвенци може се видети како Суљо придобија Хусово поверење и добија од њега повратну реакцију о том догађају:

16) СУЉО:

*Пробај то тако Хасанаги да накитиш!  
Овде се, бре, буђамо четири месеца,  
перемо крв, привијамо траве,  
а из какве смо пуцњаве додауљали!  
Ја сам још наглув од онога пушкетања.  
Па ова планинчина, четири месеца еј!  
Да заборавиш како људи,  
а да научиш како буљине говоре!  
Још мало, вала, па и ја да пролистам!  
Једва се докопасмо помало снаге,  
једва скунаторисмо нешто цркавице  
за нешто жена,  
а Хасанага  
не даде нам ни чалабрцнути!*

ХУСО:

*Да не верујеш рођеним ушима!  
Па тај је чуо и кад у седмој соби  
загуште димије!  
За то је увек имао добар слух!  
Седи у Гацку,  
а чује ђердан у Требињу!  
Ваљале су му и обилне, и ситне,  
и нетакнуте, и овејанке,  
и турске, и ђаурске, и млетачке,  
па и средовечне, ако су још држеће!  
И увек му је било мало!  
А ово што кажеш, ово је велика промена!  
Шта мислиш, да није на нешто нагазио?  
Неко му нешто замесио и смутио?  
Није толико обртање без ичега.  
Можда је омађијан? (X: 17-18)*

Након свог истакнутог виђења ствари, Суљо успева да код Хуса изазове револт и негативни став према Хасанаги, па они постижу консенс о тој теми. Па као и у претходном, тако и у овом примеру, Грајсов принцип кооперативности бива испоштован са све своје четири максиме. Док код Суље доминира експресивна функција, јер исказује своја осећања поводом Хасанагине одлуке, па његов говорни чин припада експресивима, код Хуса доминира референцијална функција, јер говори о Хасанагином понашању у прошлости, чиме упознаје и читаоце с контекстом драме. И сумња на крају реплике исказана трима питањима (*Шта мислиш, да није на нешто нагазио? Неко му нешто замесио и смутио? Можда је омађијан?*), оставља отворену тему, али и алудира на могућност губитка Хасанагине мушкости. Занимљиво је да се у овом другом примеру Хусо дискурзивно изједначио с претходно јачим саговорником Суљом.

Анализом дијалога у једном од претходних поглавља<sup>51</sup>, Хасанагин лик окарактерисан је као конфликтан, а како му је додељена и социјална моћ, његове реплике углавном имају облик директива:

1в) ХАСАНАГА:

*Коња одма да оседлаш!  
Полако, чућеш зашто!  
Поведи и резервног,  
да можеш да их мењаш.  
Чим спремши, појаши,  
ко да им репови горе, тако појаши!  
А кад стигнеш,  
па макар било и у најглувље доба,  
није важно,  
има да пробудиш Хасанагиницу  
и да истој саопитиш  
да се ја кући враћам прекосутра,  
ал да ме она код куће не чека!  
ЈУСУФ:*

Него да изађе преда те?

ХАСАНАГА:

*Или сам ја луд, па нејасно говорим,  
или си ти глуп, па не разумеш?  
Хоћу да се Хасанагиница  
врати мајци! је л ти сад јасно?  
Никад више  
ни у сенку моје куће да не уђе!  
Разумеш? (X: 20-21)*

1г) ЈУСУФ:

Молим те, да се разумемо!  
Је л ти твоју жену  
стварно, за свагда, тераш од куће?  
Разводиш се?

ХАСАНАГА:

Јесте!

*Да ми на очи никад више не изађе!*

ЈУСУФ:

Опасно је чинити нешто без разлога.

ХАСАНАГА:

Овде сте ме на носилима донели,  
је л тако?  
Капало је из носила, кроз платно,  
колико сам крварио!  
Рана до ране,  
не знаш којој ћеш пре да притекнеш!  
Је ли ико верово да ћу преживети?  
Па те ране  
видам овде ево већ четири месеца,  
а моја госпа за та четири месеца  
ни једанпут не нађе да ме обиђе!  
Не може, госпа, од своје силне госпоштине! (X: 21-22)

---

<sup>51</sup> У Питању је поглавље број 5, Структура и типови дијалога

1д) ХАСАНАГА:  
*Реко сам да спремиш коње  
и поћеш.*  
ЈУСУФ:  
Чиниш, аго, што ни куга не чини.  
Седи и размисли!  
ХАСАНАГА:  
*А сад ме чуј,  
док ти још говорим језиком!*  
Знам да си ме целих дванаест година  
саветовао, разумевао, и тако даље!  
Зато те толико и трпим.  
А сад чуј шта ти кажем:  
*Сад нећу да ме разумеш!  
Сад оћу да ме слушаши!*  
ЈУСУФ:  
Нису ли те речи мало претврде?  
ХАСАНАГА:  
Нису колико батина!  
А мислим да си довољно бистар  
да ти батину не треба двапут показати! (X: 28-29)

Децидна директивност (1в) увиђа се у императивној конструкцији да + презент (*коња одма да оседлаш, да пробудиш Хасанагинуцу, да истој саопштиш, да ме она код куће не чека, хоћу да се Хасанагинуца врати мајци, никад више ни у сенку моје куће да не уђе*), која је за разлику од конструкција с морфолошким императивом (*поведи, појаши*) чешћа у Хасанагиној заповести и као таква „одликује се наглашенијим и грубљим изражавањем воље говорног лица“ (Пипер 2005: 662)<sup>52</sup>.

Друга размена реплика (1г) садржи само једну такву конструкцију (*Да ми на очи никад више не изађе!*), а остатак Хасанагине реплике саткан је од репрезентатива, самим тим од референцијалне функције с придруженом експресивном функцијом, о здравственом стању у којем се налази већ четири месеца након рањавања у боју и недоласку његове љубе Хасанагинуце да га обиђе. Познајући контекст драме, односно време одвијања радње када се жена стидела показивати осећања, јасно је да Хасанага овде истиче субјективан став када изриче исказ *Не може, госпа, (да ме обиђе)*<sup>53</sup> *од своје силне госпоштине!* и да крши максимум квалитета: „Говори само оно што је истинито и за шта имаш ваљани доказ“.

Његов социјални и ситуацијски идентитет омогућава му да кроз заповест Јусуфу изрекне и декларатив у облику одлуке о разводу са Хасанагинуцом (*Јусуф: Је л ти твоју жену стварно, за свагда, тераш од куће? Разводиш се? Хасанага: Јесте! Да ми на очи никад више не изађе!*).

И у трећем примеру (1д) долази до изражаја најчешћи говорни чин којим се Хасанага служи, заповест, па се јављају његови већ познати императивни искази у функцији заповести (*Реко сам да спремиш коње и поћеш! / Сад нећу да ме разумеш! Сад оћу да ме слушаши!*) на основу које Јусуф поставља питање *Нису ли те речи мало претврде?* охрабрен након кратког упада референцијалне функције у Хасанагиној

<sup>52</sup> Пипер све врсте говорних чинова с обележјем директивности сврстава под категоријом императивности. Овом семантичком категоријом обухваћена су, према његовим речима, сва значења и облици којима се неко подстиче на нешто. Заповест је типичан вид императивности и као такав „одликује се израженим интензитетом директивности, експлицитношћу њеног изражавања и таквим социјалним статусом саговорника који омогућује говорном лицу изричито наметање своје воље онеме коме је заповест упућена“ (Пипер 2005: 662).

<sup>53</sup> Примедба аутора

реплици (*Знам да си ме целих дванаест година саветовао, разумевао, и тако даље!*). Међутим, Хасанагина социјална, ситуацијска и дискурзивна моћ му поново омогућава да употреби говорни чин недостојан њиховог дугогодишњег пријатељства (*Нису колико батина! А мислим да си довољно бистар да ти батину не треба двапут показати!*), претњу. Како Хасанага не покушава да избегне неслагање са својим саветодавцем, већ срља у нарушавање тог односа, он свесно нарушава начело учтивости, конкретно максимуму слагања.

Колико је социјална и ситуацијска моћ у овој драми истакнута кроз говорне чинове одређених ликова, види се и у репликама Бега Пинторовића у размени реплика (1ђ) и (1е) с Хасанагином мајком и Хасанагиницом:

1ђ) БЕГ ПИНТОРОВИЋ:

*Ајде, опрости се,*

*ал се опрости брзо!*

МАЈКА ХАСАНАГИНА:

Немој, беже, тако брзо, ко с коња!

Хоћу да те питам

можеш ли да нам помогнеш.

Можда је теби спас у рукама.

Ако можеш, помози,

душу ћеш себи олакшати! (X: 37)

1е) Хасанагиница:

[...] Ставиш ме овде, ставиш онде, преместиш,

одмоташ,

замоташ,

узмеш, оставиш,

започнеш, па опараш, па препочнеш...

Хоћемо ли од тебе тестију, иловачо,

или ћемо ћасу, иловачо, или саксију,

или окарину,

или лонац?

Иловача бар нема језика...

МАЈКА ХАСАНАГИНА:

Смири се, кћери.

Видиш ли,

свима им се дими из уста.

БЕГ ПИНТОРОВИЋ:

*Ти, стара, ћути.*

*А ти*

*пољуби дете, па да крећемо!*

МАЈКА ХАСАНАГИНА:

Хајде, кћери.

Данас нам нема другог разговора

До залудног... (X: 42-43)

И Пинторовићев дискурс пун је заповести у разговору с двама женама, у овом случају с двама субординираним саговорницима (*Ајде, опрости се, ал се опрости брзо! / Ти, стара, ћути. А ти пољуби дете, па да крећемо!*). Његову директивност прекида вапај Хасанагине мајке, у облику молбе (*Хоћу да те питам можеш ли да нам помогнеш. / Ако можеш, помози, душу ћеш себи олакшати!*), прво као индиректни говорни чин (*можеш ли да нам помогнеш*), а затим као директни (*помози*), чиме активира нову конативну функцију, не би ли покушала да утиче на њега и тиме спаси брак неразумном сину Хасанаги. Међутим, Пинторовић крши максимум такта, не водећи

рачуна о осећањима две беспомоћне мајке, па је присутна негативна учтивост у његовом дискурсу. За разлику од њега мајка Хасанагина поштује све максиме учтивости у репликама упућеним својој снахи, што нарочито постиже нежним обраћењем (*кћери*) и употребом инклузивног *ми* (*Данас нам нема другог разговора*).

У другом примеру (1е) у Хасанагиничином монологу, који се одвија у сред дијалога између Хасанагине мајке и Бега Пинторовића, активна је експресивна функција, која употребом антонима (*одмоташ, замоташ, узмеш, оставиш, започнеш, па опараш, па препочнеш*) и полисиндета (*или ћемо ћасу, иловачо, или саксију, или окарину, или лонац*) активира и поетску функцију, јер се овде истиче особеност Хасанагиничиног дискурса у драми.

Јусуф у продужетку драме улази у улогу која му је додељена, као прави саветодавац, он упозорава Хасанагу на последице његовог поступка према Хасанагиници:

(1ж) ЈУСУФ:

*Нема ту шта много да се мисли.  
Наоштрио се да те уништи,  
па сада тражи савезника.  
А рачунај  
да, ако те потисне с највише степенице,  
потиснуће те и с оне најдоње!  
То иде по том реду.*

ХАСАНАГА:

*Много си ти то накитио.  
ЈУСУФ:  
Ништа ја нисам накитио.  
Мого би нешто крупно да ти прикачи.  
Наћи ће неку велику кривицу, из више разлога:  
већу је кривицу лакше доказати,  
а већом кривицом и оптужбом, и већом казном,  
лакше се и народ смири и убеди.  
Ту нема ништа напола и половично.  
Та игра ти је, надам се, позната.  
Зна се шта пали. (X: 56)*

(1з) ЈУСУФ:

*Ништа није опасно као успех.  
Поготову тамо, где нико није успео.  
Кажем ти, ако вратиш Хасанагиницу,  
од много чега ћеш бити миран и сигуран.*

ХАСАНАГА:

*Шта би ти тео?  
Да се пресамитим:  
„Извинте, погрешо сам,  
јео сам бунике, био сам луд,  
опростите, нећу више никад,  
сад сам се опаметио, ево и потврде,  
набавићу и добру карактеристику,  
оћете ли да клекнем, да вам се поклоним,  
да л бисте можда нешто и у готову,  
само ви каште шта треба!”  
Не долази у обзир!  
ЈУСУФ:  
Предочио сам ти шта би могао бег. (X: 57-58)*

Дакле, *директив* је одлика и Јусуфовог дискурса у дијалогу с Хасанагом у примерима (1ж) и (1з), али у облику *упозорења* који му даје. Упозорење као говорни чин Павица Мразовић дефинише као чин којим говорник саговорнику „скреће пажњу на непожељне последице саговорниковог понашања или на неку опасност по њега“ (2009: 695). Као сложен говорни чин, упозорење се састоји из два дела, услова и последице (*А рачунај да, ако те потисне с највише степенице, потиснуће те и с оне најдоње! / ако вратиш Хасанагиницу, од много чега ћеш бити миран и сигуран*). Хасанага одговара чином *неодобравања*, конкретно *пребацивањем* (*Много си ти то накитио. / Шта би ти тео? Да се пресамитим: „Извинте, погрешно сам...“*) који припада *подскупу експресива с негативним ставом* према подели Наде Иванетић. С обзиром на то да је пребацивање говорни чин два равноправна саговорника, одговор на овај чин је очекиван управо због постојања блискости међу њима (*Ништа ја нисам накитио. Мого би нешто крупно да ти прикачи... / Предочио сам ти шта би могао бег*).

Чин *неодобравања* присутан је и у размени реплика између Хасанагинице и Бега Пинторовића:

(1и) ХАСАНАГИНИЦА:

*Да нећеш опет неком да ме показујеш?*

БЕГ ПИНТОРОВИЋ:

Ајде, ајде!

Не мораш ми одма бибер у очи!

Овог пута је озбиљно! Разумеш?

Долази човек до кога ми је стало!

Друге сам одбијо јер сам чекао њега.

Није то неки прирепак, него фактор!

Саш тек да видиш праву госпоштину! (X: 65-66)

(1ј) ХАСАНАГИНИЦА:

Хтела за кадију...

А ти рачунао, рачунао,

па израчунао Хасанагу!

Противила се, плакала, одбијала,

молила, није вредело!

Кадију си вратио кући, ко дечка!

Још си му се подсмевао за леђима!

*Одакле си га данас ископо?*

БЕГ ПИНТОРОВИЋ:

Ископо? Шта хоћеш тиме да кажеш?

Како то мислиш: ископо?

Како се то изражаваш? Какав ти је то речник?

Молим те, да се разумемо:

ем си и сама хтела за кадију,

ем је прави коленић и сојевић!

Сјајан човек! [...] (X: 67)

Хасанагиница, како расте напетост у драми, добија дискурзивну моћ у дијалогу с братом Бегом Пинторовићем, јер својим питањима (*Да нећеш опет неком да ме показујеш? / Одакле си га данас ископо?*) иницира одговор, а и реплике јој постају све дуже. Однос привидне равноправности, који потиче од сродства међу њима, допушта јој употребу чина *неодобравања*, конкретно чин *пребацивања*. У другом примеру (1ј) у њеном турнусу присутна је као доминантна референцијална функција и упознавање читаоца с контекстом драме, конкретно се сада Хасанагиница враћа седам година уназад и говори о проплој кадијиној просидби.

Као пошљалац поруке који говори о себи и својим осећањима, Хасанагиница у свом монологу о мраку који је окружује служи се експресивном функцијом:

(1к) ХАСАНАГИНИЦА:  
Не светли ништа ни у кући,  
не светли ни на сокаку.  
Неко с неким о твојој судбини  
разговара  
у мраку.

Узалуд чекаш, дигавши  
очајно лице из шака.  
Не виде им се ни лица, ни имена,  
ни речи им се не чују  
од мрака.

Немаш појма шта се дешава,  
Ти ниси у том колу;  
а то је твоја глава  
међу њима  
на столу.

Не знаш да л ће ти главу на пањ,  
ил ће те с лађе, у цаку.  
Ти знаш само толико,  
да се то ради  
у мраку.

Одмиче ноћ, а ти чекаш  
да ти се пресуда јави.  
Тебе не зову на разговор,  
а суде  
о твојој глави.

Црне у довратку чекају те чалме,  
црне рукавице претресају ти стан.  
Нико ти неће рећи зашто мораш  
да дигнеш косу и наслониш образ  
на пањ.

Соба се дими од кафа и од лула.  
Твоја глава, ил рука, шта је сад пало на вагу?  
Не знаш, не видиш, не чујеш,  
све се то ради  
у мраку. (X: 72-73)

Самом графостилемском особитошћу лексеме *мрак* у овом монологу као и говорењу о себи у другом лицу једнине, активира се и *поетска функција* језика.

Након довођења пред свршен чин и Бегове најаве њене удаје за имотског кадију, Хасанагиница као родно и социјално неравноправна, пристаје на удају уз покушај да постане ситуацијски и дискурзивно моћнија:

1л) ХАСАНАГИНИЦА:  
Биће онако како си ти  
измерио,  
како си ти  
просудио,  
како си ти



мислио да је најбоље.  
*Али једно има да буде по моме,  
 иначе свадбу растурај!*  
 БЕГ ПИНТОРОВИЋ:  
 Ти мени да претиш?  
 Видиш ли ти овај штап?  
 ХАСАНАГИНИЦА:  
*Боље ти је да ме чујеш до краја...*  
 МАЈКА ПИНТОРОВИЋА:  
 Пусти је да каже,  
 неће ти уши одсећи!  
 ХАСАНАГИНИЦА:  
*Кад пође свадба одавде,  
 морамо проћи крај двора Хасанагиних...*  
 БЕГ ПИНТОРОВИЋ:  
 Баш, богме, лепо!  
 Може и ага, с прозора,  
 да ужива у пуцњави и певању!  
 ХАСАНАГИНИЦА:  
*Кад будемо крај куће, хоћу да станемо,  
 да свратим,  
 да још једном дете видим и пољубим!* (X: 81-82)

Од субординираног саговорника, који помирљивим тоном користи у том тренутку понављање чак три пута синтаксичког паралелизма (*Биће онако како си ти...*) до доминантног, употребом императивне конструкције *да* + презент (*да ме чујеш/ хоћу да станемо*) у само неколико секвенци дијалога, Хасанагиница доживљава промену, поставши свесна своје ситуацијске надмоћности. Покушај претње Бега Пинторовића индиректним говорним чином (*Видиш ли ти овај штап?*) не омета њену решеност да по први пут употреби *директив* у облику *захтева*<sup>54</sup> и наведе брата да јој га испуни.

Када ситуација захтева примирје, и љути непријатељи, попут Хасанаге и Бега Пинторовића, могу постићи кооперативност (консенс) у дијалогу:

1љ) БЕГ ПИНТОРОВИЋ:  
 Ми однедавно више нисмо род...  
 ХАСАНАГА:  
 Јес, фала богу.  
 БЕГ ПИНТОРОВИЋ:  
 То сад не значи  
 да треба да се гледамо попреко  
 и да се крвимо.  
 Него да мирно и разборито, ко људи...  
 Па и један другом да изађемо у сусрет...( X: 92)

Репрезентативом (*Ми однедавно више нисмо род...*) Пинторовић покушава да умири сукоб с Хасанагом и даље прикривеном молбом (*Него да мирно и разборито, ко људи... Па и један другом да изађемо у сусрет...*) призна ситуацијску надмоћност Хасанаге, а све то под стратегијом лажне учтивости.

Непостојање сажаљења над ћеркином судбином доводи до нарушавања принципа кооперативности међу Мајком Пинторовића и Хасанагинеце:

<sup>54</sup> Павица Мразовић (2009: 691) захтевом у ужем смислу подразумева захтев говорника саговорнику „да učini nešto što je najčešće u interesu govornika. Zahtjev se od molbe razlikuje po intenzitetu izražavanja onoga što govornik želi i u smanjenoj dozi učtivosti.“

1м) ХАСАНАГИНИЦА:  
И стално сањам сандуке пуне снега!  
Не знам зашто баш  
сандуке пуне снега...  
Не знам шта то може да значи.  
А кад се пробудим,  
учини ми се ко да се истог часа  
неко нагло од мене одмако...  
Као да сам у туђој власти.  
Али не онако као у агиној,  
ил беговој...  
МАЈКА ПИНТОРОВИЋА:  
*Треба да припазиш на онај сервис  
за дванес особа.  
Мого би да се полуна.  
Везове сам ти наслагала  
у онај сандук са монограмом.  
Да не заборавим:  
кључ ти је у соби.  
На столу, поред кључа од подрума. (X: 105)*

1н) Хасанаганица:  
[...] И мислила сам: добро, ово је овде,  
овако ми је суђено,  
тако се мора;  
али тамо, у ценету,  
тамо ћу кадији да будем супруга...  
МАЈКА ПИНТОРОВИЋА:  
*Допада ми се онај вез.  
Зелено на црвеном,  
то је прилично необично,  
и врло оригинално.  
А и лишће је укусно урађено.  
За свилу знаш да је из Млетака?  
Много леп рад.  
А и материјал је првокласан. (X: 106)*

Овде је нарушена категорија релације, односно неостајања у теми коју намеће саговорник. Док је у оба примера у Хасанагичиној реплици активирана експресивна функција, код Мајке Пинторовића је у првом примеру (1м) активна конативна функција и директив као говорни чин у облику савета (*Треба да припазиш на онај сервис за дванес особа.*), а у другом (1н) репрезентатив, конкретно увођење референта „у односу на субјективно искуство учесника комуникативне ситуације у вези с референтом“ (Поповић 2005: 1011) .

Референцијалну функцију у овој драми, коју као књижевни род одликује одсуство правог наратора, врше углавном маргиналне личности, попут Хасанагиних аскера:

1њ) СУЉО:  
Немам ја шта да мислим, видео сам.  
Уз Хасанагичицу  
иде зеленко без коњаника.  
Истина, богато окићен,  
узде, узенгије, јабука, све у срми,  
види се да је зеленко кадијин,  
али кадије нема!  
Празно седло.  
МУСА:

Знам да је кадија отишо у Нови,  
тако се барем причало,  
па ће сватове сачекати пред Требињем.  
СУЉО:  
Сад, кажу, из Новог отишо у Имотски,  
кажу неком хитњом,  
па ће, као, из Имотског да изађе  
у сусрет сватовима. (X: 113)

О правом стању ствари у кадијиној сватовској поворци читалац сазнаје у овој размени реплика Суља и Мусе. Како се њом ништа не чини у њиховим репликама нема перформатива, већ само констатива.

Непоштовање категорије релације Грајсовог принципа кооперативности присутан је и у смењивању реплика Бега Пинторовића и Хасанагинице пред сами крај драме:

1о) БЕГ ПИНТОРОВИЋ:  
Погле како су упарађени!  
Одма се види човек без укуса.  
ХАСАНАГИНИЦА:  
Знам свако дрво, сваку степеницу,  
сваки прозор...  
БЕГ ПИНТОРОВИЋ:  
Пушта нас да чекамо...  
Ако, ако, можемо ми и причекати...  
ХАСАНАГИНИЦА:  
Иза оног сам прозора спавала,  
са сенком оног чемпреса у постељи.  
Колко ли ми је пута  
та сенка била једини пријатељ!  
БЕГ ПИНТОРОВИЋ:  
Ово чекање почиње да ме нервира!  
Окружио се стражом, па се и окуражио! (X: 116)

Ово је дијалог који то по својим карактеристикама није, јер је низ неповезаних реплика. Наиме, Пинторовић и Хасанагиница говоре свако за себе, о различитим темама, она о жалужу за прошлим животом, он о гневу који осећа према Хасанагиним поступцима у том тренутку.

У самој кулминацији драме присутан је говорни чин прекоревача у Хасанагиној реплици упућеној Бегу Пинторовићу:

1п) ХАСАНАГА:  
*Шта сам ја намислио!*  
*Ти си место младожење довео коња!*  
*Хтео си ти мене да увредиш*  
*доведећи ми пред кућу ову кљусину!*  
*Па зар не видиш да си сам себе нагрдио,*  
*и своју рођену сестру, бистра главо!*  
*Водаш је уз тог коња,*  
*као да је за коња удајеш!*  
*Мислиш ли тако по целој Херцеговини?*  
БЕГ ПИНТОРОВИЋ:  
Преко овог ти нећу прећи!  
Да си ми рекао насамо,  
па да ти некако и прогледам кроз прсте!  
Али овако, пред светом!  
Ово ти никад нећу опростити!

Ово нисам заслужио од тебе!  
Ово је чашу превршило!  
Овоме се нисам надао!  
Ово ће далеко да се чује!  
Овоје преко јего!  
И да знаш!  
Видиш ли ову зобницу? Добро је погледај!  
Ако у њу не стрпам твоју главу,  
тако ја из ње зобао! (X: 122-123)

Прекоревање се код Павице Мразовић (2009: 699) дефинише као говорниково неслагање са саговорниковим ранијим или тренутним поступком са намером да га одврати од тог поступка.

Овај говорни чин у овом примеру, који је саткан од екскламативних реченица, нарочито је истакнут партикулом *на* (*Па зар не видиш да си сам себе нагрдио...*) и упитним исказом на самом крају прекора (*Мислиш ли тако по целој Херцеговини?*).

Бег Пинторовић противкритиком настоји да скрене пажњу са ситуације за коју је, очигледно, сам крив, на ситуацију коју изазива Хасанага, понављањем језичке јединице *ово* на почетку исказа, чиме акценат ставља на значење исказа у којима је употребљена ова анафора, да би на крају употребио условну реченицу као индиректну претњу убиством (*Ако у њу не стрпам твоју главу, тако ја из ње зобао!*).

Једини дијалог двоје супружника, који у ствари воде посредством детета у колевци, налази се у следећем примеру:

1р) ХАСАНАГИНИЦА:  
Да бар могу да плачем,  
да од мојих суза река нарасте,  
да нас та река одавде однесе...  
ХАСАНАГА:  
Не мораш да се трудиш!  
Нема суза ако је срце од камена!  
ХАСАНАГИНИЦА:  
Чујеш ли шта каже? Срце од камена!  
Видиш ли  
каквим ти каменом мајку именују?  
Велики камен... склоните га...  
Кадија! (X: 124)

Обраћањем детету условном реченицом која почиње везником *да*, која је појачана партикулом *бар*, Хасанагиница изражава жељу која је нереалана у том тренутку. Хасанага одговара говорним чином неодобравања, конкретно пребацивањем, где је однос дефинисан одсуством социјалне дистанце и где је предмет пребацивања Хасанагиничино понашање које не одговара Хасанагиним очекивањима. Овај исказ неодобравања је обликом и директив (*Не мораш да се трудиш!*) и репрезентатив (*Нема суза ако је срце од камена!*), јер је употребљена једна флоскула, која овде није оправдана, пошто је део субјективног става појединца. Међутим, Хасанагиница налази начин да се оправда пред дететом својом последњом репликом, којом је створила потребни контекст за исказе који следе и воде крају драме. Овде је нарушен и принцип учтивости, конкретно такта, услед Хасанагиног непримећивања стварне Хасанагиничине потребе за дететом. Хасанага се директно обраћа Хасанагиници, док се она обраћа детету, прво понављајући његове речи (*Чујеш ли шта каже? Срце од камена!*), а затим бира множину када именује оне који је окривљују да је хладна као

камен (*Видиш ли каквим ти каменом мајку именују?*), чиме генерализује однос целог света према њеној судбини која је води у смрт кадији.

### 8.2.1. Закључне напомене о прагматичким аспектима у драми „Хасанагиница“

У драми „Хасанагиница“, пуној дијалога конфликта, очекивано доминирају дисенсе стратегије у говорним чиновима.

Непостојање жеље да се дође до решења сукоба између Хасанаге и Бега Пинторовића, као Хасанагиничиног представника, доводи до појаве већег броја експресива с негативним ставом.

Неодобравање, а конкретно пребацивање, јавља се као доминантан говорни чин у Хасанагином дискурсу у разговору са својим саветодавцем Јусуфом, а највише са бившим шураком Пинторовићем, а на самом крају драме и са својом бившом супругом Хасанагиницом. Зато је већи део његових реплика обојен конативном функцијом.

Као социјално и ситуационо моћан саговорник, нису му стране ни наредбе или ти заповести својим потчињенима, па та децидна директивност је најчешће облика да + презент, којом служи за грубље изражавање воље. У једној таквој он изриче и један декларатив, опет у облику наредбе Јусуфу да Хасанагиницу обавести да га не чека у дому, тј. да се разводи од ње.

Често Хасанагино неслагање са својим саговорницима води до нарушавања начела учтивости, конкретно максиме такта.

Пребацивање као говорни чин редован је и у Хасанагиничином дискурсу у дијалогу са братом Бегом Пинторовићем. У осталим разменама реплика, које личе више на монологе, као и пример њеног монолога о мраку у којем се налази, она је посвећена себи и својим осећањима па је експресивна функција у њима доминантна, осим када уместо наратора говори о свом пређашњем животу с Хасанагом, када је доминантна референцијална функција.

Дискурс трећег главног лика ове драме, Бега Пинторовића, такође је најбогатији директивима, али пре свега у разговору са женама, које у доба патријархата нису биле једнаке с мушкарцима. У таквим дијалозима код њега је присутно и одсуство стратегије такта, начела учтивости. Ово начело је у његовом дискурсу једино испоштовано у једном примеру дијалога са Хасанагом, кад долази с конкретном молбом пред њега. Међутим, право лице, своју некооперативну страну личности он показује у другом дијалогу с Хасанагом, када користи претњу као говорни чин.

Очекивано су у анализи драме, која почива на сукобу две стране, пронађени говорни чиновници који не доприносе кооперативности међу ликовима, већ су веома дисенсни, а самим тим у њима се уочава и непоштовање стратегија учтивости. Као такви они помажу да се лакше истакну карактери драмских ликова.

### 8.3. Говорни чиновници и језичке функције у драми „Бој на Косову“

Као и у драми „Хасанагиница“ тако и у драми „Бој на Косову“ споредни ликови су ту да отворе драму и упуте, уместо наратора, читаоце у контекст драме:

2а) Богоје:  
Еј, снајка!  
Иде ли се овим путем на Косово?  
Праља:  
*Ко год да наиђе, пита за Косово!*

Нико ништа, ни „помоз Бог“,  
Него: „Куда се иде на Косово?“  
Богоје:  
Помоз Бог, снајка!  
Праља:  
*Кога год да сретнеш, иде на Косово!  
Све што има ноге, иде на Косово!  
Сваки точак, свако седло, сваки штап,  
чак и свака штака, иде на Косово!...*  
Бог ти помого!  
Богоје:  
Ниси ми казала иде ли овај пут...  
Праља:  
*На Косово? Иде!  
А иде и онај тамо!  
И онај тамо!  
И онај онамо!  
Можеш и у овом и у оном правцу!  
И оним узбрдо, и оним низбрдо!  
И оним уз ветар, и низ ветар!  
И да оћеш не можеш промашити:  
данас у Србији и нема другог пута,  
до пута на Косово!  
Ни других путника, до путника на Косово! (БК: 135–136)*

26) Велисава:  
Било је и раније и бојева, и ратова,  
ал ово се не памти!  
Пиљарица:  
*Раде, кажу, све туцалице,  
све ковачнице, кажу, и топонице!  
Јуче се, кажу, поломило гвоздено,  
а јутрос, кажу, и сребрно коло!*  
Велисава:  
Где?  
Пиљарица:  
*Доле у руднику! Од великог оптерећења!*  
Велисава:  
*Све ће гвожђе потрошити на мачеве!*  
Рибарица:  
А нико се не пита ко све те мачеве плаћа!  
Војиша:  
*Зна се ко плаћа! Плаћа држава, плаћа кнез!*  
Рибарица:  
*Плаћам ја, да си ти жив и здрав! (БК: 148–149)*

У првом примеру (2а) на директно Богојево питање, Праља одговара експресивом с негативним ставом (*Нико ништа, ни „помоз Бог“*), тачније експресивним критиковањем. У овом говорном чину у коме су саговорници равноправни, али не и блиски, Праља изриче своје субјективно мишљење о начину на који Богоје треба да успостави конверзацију, а како Богоје не противуречи, већ прихвата критику (*Помоз Бог, снајка!*), секвенца се захваљујући томе наставља новим прилозима. Међутим, Праља и даље није саговорник са киме је лако постићи конверзацијски консенс, па она крши у даљем дијалогу максимуму квантитета, наводећи више информација него што се то од ње захтевало (*Кога год да сретнеш, иде на Косово! Све што има ноге, иде на Косово! На Косово? Иде! А иде и онај тамо! И онај тамо!*). Пошто се у експозицији заплета и очекују подаци о контексту драме, њено опширно одговарање на једноставно

питање је оправдано управо *референцијалном функцијом* и *репрезентативом* као говорним чином у ком говорник износи своје мишљење о истинитости исказа.

Епифора, понављање исте лексеме *Косово* на самом крају неколико исказа има изразито повезивачку улогу и даје ритам Праљиним репликама, а истиче свеопште интересовање за тај део српске земље у том тренутку.

Да се спрема велики бој, какав се не памти, читалац може сазнати пред саму кулминацију драме (2б), опет од маргиналних ликова, Велисаве, Пиљарице, Рибарице и Војише. Њихов полилог, у овом случају у облику репрезентатива, један је од ретких где се постиже консенс о истој теми, где се као обичан народ наведени ликови брину о последицама по државни и свој цеп након боја. Референцијална функција која се налази у овој размени реплика о ситуацији пред бој се оправдано налази овде, не би ли реципијент/читалац ушао у драму с предзнањем о датој ситуацији.

Сасвим неочекивано у позицији наратора се налази и један од главних ликова, кнез Лазар:

(2в) Лазар:

*Србија се, у време цара Душана,  
огледала у водама три мора,  
да се, после Душанове смрти,  
са три мора на три Мораве врати.  
Од три мора оста нам Поморавље!  
А Мурат хоће и Поморавље да помори!*

Спиридон:

Најбоље би било, кнеже Лазаре,  
кад би се ово Муратово писмо  
могло спалити и заборавити!

Лазар:

Није то писмо наша једина невоља!  
Наша највећа невоља је наша неслога!  
Да смо сложни,  
онда се не бисмо ми плашили Мурата,  
него би се Мурат плашио нас! (БК: 137–138)

Неминовност сукоба у разговору са патријархом Спиридоном Лазар истиче позивањем на славну прошлост и срамну садашњост. Како је Србија, као предмет поруке, у центру говорног догађаја између Лазара, емитента, и Спиридона, реципијента, јасно је да прва Лазарева реплика има примарно референцијалну функцију иако је пуна екскламативних исказа, који нису карактеристика референцијалне, већ експресивне функције, која је усмерена на говорникове емоције. Стога се може рећи да је у Лазаревом турнусу примарна референцијална, а придружена јој експресивна функција. Спиридон саветује Лазара употребљавајући индиректни говорни чин (*кад би се ово Муратово писмо могло спалити и заборавити*) без употребе императива, поштујући максимум такта, начела учтивости, али с типичним језичким средством за конативну функцију, обликом вокатива (*кнеже Лазаре*).

У наставку разговора са Спиридоном и кнегињом Милицом, Лазар под притиском накратко напушта екскламативне исказе, постављајући сугестивна питања:

(2г) Лазар:

*А шта друго да радим? Да се покорим?*

Милица:

Зашто ниси пробао да преговараш?

Лазар:

Онај ко је потегао онолику војску,  
и ко је превалио онолики пут пут,

више не може да преговара о миру!  
Ако би Мурат са мном и склопио мир,  
и ако би покушао да онолику војску,  
без боја и плена, врати у Анадолију,  
та би га војска прегазила и растргла!  
Он више не може да се предомисли!  
Он сада мора да иде до краја!  
Спиридон:  
Биће то наше велико страдање, Лазаре!  
Лазар:  
Страдаћемо, овако или онако [...] (БС: 141)

Милица и Спиридон се не дају омести његовим ироничним питањем, већ се служе говорним чином пребацавања с конативном функцијом (*Зашто ниси пробао да преговараиш?! Биће то наше велико страдање, Лазаре!*), након чега добијају реакцију (одговор) на свој стимулус (питање) у виду оправдања, опет с чисто емотивним, али реалним набојем, у виду репрезентатива, тј. свог, реалног, виђења ствари ([...] *Он више не може да се предомисли! Он сада мора да иде до краја! / Страдаћемо, овако или онако [...]*).

За разлику од Лазаревог дискурса, пуним репрезентатива с референцијалном функцијом, емотивно обојеном, дискурс Вука Бранковића је у разговору са субординираним саговорницима саграђен сав од директива:

(2д) Вук Бранковић:  
*Мораи, што пре, да нађеш тог видара!*  
Парамунац:  
Како да нађем иглу у пласту сена?  
Вук Бранковић:  
*Тражи га, и нађи како знаи!*  
Ја сам ово чекао годинама!  
*Дижси сад руке од Турака и Косова!*  
*Дижси руке од свега, и тражи видара!*  
*Хоћу да га нађеш, и да га пратиш!*  
*Хоћу да знам за сваки његов корак:*  
*где је био, шта је радио, кога је срео!*  
*Шта је јео, шта је пио, шта је сањао!*  
Парамунац:  
Да сам ја знао да је он тако важан...  
Вук Бранковић:  
Није он важан, ко каже да је важан?  
Али ће до нечег важног да ме доведе!  
*До прекосутра све ми јављај у Призрен,*  
*а од прекосутра увече на Косово!*  
Држи, купи вина!  
Парамунац:  
Хвала, господине!  
Вук Бранковић:  
*И упамти: сваку реч, сваки корак!* (БК: 178–179)

Употреба директива, а нарочито оних које се на основу поделе Павице Мразовић могу подвести под захтев, у овом случају наређење (заповест), посебно су занимљива за анализу са аспекта учтивости. Наређење које по наведеној подели представља највиши степен захтева, уједно представља и говорни чин с најмањим степеном учтивости. За то су заслужни императиви (*Мораи да нађеш тог видара/ Тражи га/ Дижси руке/ Хоћу да га нађеш, јављај, упамти* итд.) којим је богата Вукова реплика (2д). Два анафорска паралелизма (*Дижси сад руке од Турака и Косова! Дижси руке од свега, и тражи видара!*



*Хоћу да га нађеш, и да га пратиш! Хоћу да знам за сваки његов корак...)* доприносе истицању садржаја наредбе што експресивније и уверљивије, а запета и везник *и* у двама заредом исказима (*Диги руке од свега, и тражи видара! Хоћу да га нађеш, и да га пратиш!*) доприносе истицању најбитнијих наредби. Социјална надмоћност се огледа управо у употреби императива, па је у његовим репликама самим тим доминантна конативна функција, а субординираност Парамунца се огледа у употреби вокатива *господине*, а затим и недовршених реченица (*Да сам ја знао да је он тако важан...*).

Да се Бранковић може зарад политичких поена односити према војсци, нижем сталежу од себе, и незаповедно, показује његов ораторски монолог на кнежевој вечери:

2ђ) Вук Бранковић:

Сви ми сутра улазимо у битку са страхом да ћемо погинути. Али и с надом да ћемо преживети! А ако би онај ко иде у турски логор да убије Мурата гајио такву наду, био би луд! А ако је не би гајио, био би луд што иде! Али код Облића се то питање не поставља! Обилић нити се нада, нити се не нада! Обилић зна! Обилић зна да ће сутра и он и Мурат бити живи и здрави, као што су и вечерас! А ако неко и буде мртав, то ће бити неко од нас, који не разликујемо Јована од Јуде! Да је Обилић заиста хтео да се бори, борио би се, као и остали, у границама људског и могућег! А пошто за то није спреман, или зато што је за нешто друго боље плаћен, а да би сакрио да не може да учини оно што се данас очекује од сваког часног човека, он обећава да ће учинити нешто што се не очекује ни од самога Бога! Он својим заветом хоће да нас засени и заслепи, да не бисмо видели оно што је очигледно! А ко је луд да поверује некоме ко тако олако полаже тако тешке завете? Ако неко јесте, ја нисам! (БК: 214)

Употребом инклузивног *ми*, Вук манипулише сталежом коме се обраћа, па уместо чисто конативне функције која се очекује у оваквим обраћањима, Вук се служи стратегијом лажне учтивости и сврстава себе у ту групу људи с којима ће поћи у бој. У томе успева и употребом реторичког питања (*А ко је луд да поверује некоме ко тако олако полаже тако тешке завете?*) у функцији персуазивности, којим поентира да је Обилић издајник српског рода и својих сабораца.

У разговору са братом Герасимом, Вук користи друге језичке технике не би ли избегао субординирани положај у размени реплика:

2е) Герасим:

Сад си свог човека испратио,  
налажући му да дигне руке од свега,  
и од турске војске и од Косова!  
И да по Србији тражи неког видара!  
Ко ти је тај видар? И шта ти је то  
што ти је важније од исхода косовске битке?

Вук Бранковић:

*Питам ли ја тебе за твоје послове?*

Герасим:

И шта ти значи овај сребрни динар?

Вук Бранковић:

*Какав динар? Откуд ти овај динар?*

Герасим:

Зашто овде, на овом динару,  
твоје име сија без Лазаревог?

Зашто је нестало Лазарево име? (БК: 179–180)

На Герасимов стимулус, који је у облику говорног чина пребацивања, Вук не реагује одговором који се очекује, већ одговара питањем које је овде у функцији индиректног говорног чина (*Питам ли ја тебе за твоје послове?*) чиме не остварује

језичку сарадњу са саговорником и чиме крши принцип кооперативности, максиму релације, покушава да скрене тему коју намеће Герасим.

Као део незадовољне групе властеле, Левчанин експресивом с негативним ставом обраћа се Лазару:

2ж) Левчанин:

*И јачи од тебе су признали турску власт!*

Лазар:

Који то „јачи“?

Левчанин:

Краљ Марко! Деспот Константин Дејановић!

Лазар:

Чиме су то они показали да су јачи?

Јесу ли они повратили Алтомановићеве земље?

Јесу ли они сакупили војску

и на Плочнику потукли Мурата?

Је ли краљ Марко, ил деспот Константин,  
измирио

Цариградску и Пећку патријаршију?

Ко је утврдио границу према Угарској?

Ко је припојио Браничево и Мачву?

Марко, или Константин, или Лазар?

Тамнавац:

Марко и Константин су избегли проливање крви,

сачували су земљу, сачували народ!

Левчанин:

*Док твоји сељаци, Лазаре, заједно с тобом,*

*буду остављали кости по Косову*

*њихови ће мирно да жању пшеницу! [...]* (БК: 193–194)

Говорним чином неодобравања, конкретно пребацивањем, Левчанин изазива Лазареву одбрану у виду низа реторичких питања којим у ствари даје одговоре на Левчанинову прозивку. Ова питања имају одрично изјавно значење. Но, упркос убедљивој Лазаревој одбрани, и Таманвац се придружује Левчанину те настављају с чиновима неодобравања према Лазаревој одлуци да крене у бој. Занимљиво је да посредством реторичких питања, Лазарева реплика има референцијалну функцију с циљем да властелу подсети, а крајњег реципијента, читаоца, упозна с чињеничним стањем ствари.

Како се драма креће ка кулминацији, тако се и мења Лазарев дискурс:

2з) Лазар:

*Хоћеш да кажеш да је Јуда и овде*

*дошао да заради своје сребрњаке?*

Вук Бранковић:

То питање не треба да постављаш мени!

Постави га Обилићу!

Обилић:

На такво се питање одговара мачем!

Лазар:

*Не потежи тај мач за мојим столом!* (БК: 204)

2и) Лазар:

*Имаш ли, Обилићу, било какав доказ?*

Обилић:

Од мене тражиш доказ, а од Вука

била ти је доста и једна празна реч!

Лазар:

*Нису те речи звучале тако празно!  
Имаш ли икакав доказ, или немаш?  
Обилић:  
Имам! Ал моји докази нису речи!  
И моји докази нису овде!  
Моји су докази, честити кнезе, на Косову!  
И ја ћу са својим доказима доказати,  
Али не вечерас, него сутра, на Видовдан,  
И не овде, пред овом господом и трпезом,  
Него на једином правом суду: на Косову!  
Левчанин:  
Да л би бар могао да нам кажеш како?  
Обилић:  
Заветујем се, пред овим хлебом и вином,  
пред овом живом сликом Исуса Христа:  
на Косову ћу сутра убити Мурата! (БС: 213)*

Употребом метафоре (2з) у виду питања (*Хоћеш да кажеш да је Јуда и овде дошао да заради своје сребрњаке?*), Лазар поставља индиректно питање Вуку о издајнику. На такав стимулус и Вук користи индиректни чин окривљавања Обилића (*То питање не треба да постављаш мени! Постави га Обилићу!*) чиме руши максиму квалитета, јер он нема ваљани доказ за тај чин. И Обилић наставља низ индиректних говорних чинова, конкретно претњом (*На такво се питање одговара мачем!*)<sup>55</sup>, да би такав низ завршио Лазар, чином забране (*Не потежи тај мач за мојим столом!*)<sup>56</sup>.

Након реплика с референцијалном функцијом, каквом се одликује Лазарев дискурс на почетку драме, у ова два примера Лазар је пун сумњи и питања, па референцијалну смењује конативна функција, којом од саговорника, Бранковића и Обилића, тражи вербалну акцију. У другом примеру (2и) на Лазарево питање (*Имаш ли, Обилићу, било какав доказ?*) Обилић одговара говорним чином пребацивања (*Од мене тражиш доказ, а од Вука била ти је доста и једна празна реч!*) који се дешава међу саговорницима који су социјално равноправни. Како Лазар и даље сумњичаво поставља питања с кључном речју *доказ*, која овој проширеној секвенци даје и поетску функцију јер повезује овај дијалог у целину, Обилић је принуђен да се закуне и употреби говорни чин комисив (*Заветујем се...на Косову ћу сутра убити Мурата*).

Начин на који три војсковође разговарају пред сами бој, пуни сумњи и оптужби, није начин којим се тежи сагласности, односно консенсу као циљу успешне комуникације. Ово је начин у коме дисенсне (некооперативне) стратегије (окривљавање, претња, забрана) долазе до изражаја, што се одражава и на бој који ће се одржати сутрадан.

У другом табору, турски владар, Мурат, добија информације од својих чауша са попришта боја:

2ј) Први чауш:  
*Честити царе!  
Српски оклопници су скоро потпуно разбили  
азане и јаје у првој линији!*  
Мурат:  
На крилу Јакуб Челебије?  
Први чауш:

<sup>55</sup> Људмила Поповић (2005: 1039) претњу види као уопштено-илокутивни чин који захтева заједничку акцију говорног лица и саговорника и приликом његовог изрицања говорно лице се обавезује да предузме санкције против саговорника.

<sup>56</sup> Наведени аутор исказе с функцијом забране, заједно са наредбом, захтевом и претњом, види као и исказе с јачим степеном илокутивног напона (Поповић 2005: 1021).



Не мораш да ми понављаш! (БК: 252)

Наредне реплике носе бригу за свог другог сина Јакуба, за чији се живот плаши након своје смрти. Конативном функцијом његовог апела упућеног Бајазиту, покушава да натера ратоборног сина да му обећа да неће брата лишити живота. Бајазит својим исказима, прво потврдним (*Јеси, рекао си!*) затим обликом презенте (*Не мораш да ми понављаш!*) уместо императива (*Немој да ми понављаш!*), постиже с оцем лажни консенс и учтивост, избегавањем директног чина неслагања, што ће показати и његов поступак братоубиства.

Бајазит је у дијалогу са својим поданицима, као социјално и ситуационо моћнији, склон директивима, као и Бранковић. Међутим, у разговору са Лазаром, пред Лазаревим погубљењем, његов дискурс се одликује говорним чином исмевања, који је пун питања:

2л) Бајазит:  
*Победа?  
Ово победа?  
Каква победа?  
Погледај околу, око себе, по Косову!  
Па зар је ово, Лазаре, твоја победа?  
Личи ли ово, Лазаре, на победу?  
Како ли мора да изгледа твој пораз,  
ако ти победа изгледа овако!  
Јесу ли ова трупла по Лабу и Ситници  
тела победника?  
Ове одсечене руке, и сломљене ноге,  
јесу ли руке и ноге победника?  
Ова глава,  
што с копља гледа на земљи сопствену трупину,  
да није и ово глава победника?*

Лазар:  
Јесте, Бајазите!  
И погледај је добро, да је упамтиш!  
Не рађа се оваква глава сваки дан!  
Ова се глава не полаже у гроб, него у темељ!  
Ова глава небу и земљи показује  
коју смо мету и цену поставили!

Бајазит:  
Ова глава много прича!  
Одсеците је! (БК: 262–264)

У ситуацији када би као заробљеник требало да буде ситуационо субординирани говорник, Лазар то у дијалогу са Бајазитом није. За разлику од Бајазитових исказа са питањима, на која тражи одговоре, Лазареви искази су екскламативне природе. Понављањем заменице *ова* као анафоре, они истичу садржај који следи за њом, а то су најчешће именице *глава* и *победа*, којим повезују дијалог у једну целину, где свако питање, стимулус, добија свој одговор, реакцију.

Исмевање као говорни чин експресива с негативним ставом, разговор је двају саговорника са социјалном доминантношћу једног од њих, у овом случају Бајазита, па се не очекује одговор на његово исмевање. Међутим, овде је присутан одговор, јер се Лазар осећа као морални победник који одлази чист пред Бога, па управо зато остаје дискурзивно једнак њему. Лазар је сигуран у оно што говори и као такав доминира конверзацијом, па у немогућности да га прати речима, Бајазит изговара директив (*Ова*

глава много прича! *Одсеците је!*) својим јаничарима и лишава Лазара даљег полемисања.

Праља као и на почетку драме, тако и на крају, заједно са осталим двама споредним ликовима, Пиљарицом и Велисавом, као наратор заокружује драму својим приповедањем:

2љ) Пиљарица:

Са Косова се данима не чује ништа:  
само лавез врана и гаврана!

Праља:

Из чесама, из чесмених лула, из стублина,  
више не тече вода, него крв!

Нигде воде да човек угаси жеђ!

Не можеш ни кошуљу да опереш,

Ни да се умијеш!

Како с крвавом водом да скуваш зеље?

Како с крвавом водом да замесиш хлеб?

Ибар крвав, Ситница крвава!

У краву Ситницу утиче крвав Лаб! (БК: 268)

2м) Велисава:

Чула сам да мошти кнеза Лазара  
Преносе у Приштину, у цркву Светога Спаса!  
Отишла би, да кнезу запалим свећу!

Праља:

Пратећи свето Лазарево тело,  
народ с Косова долази као река!

Људи Лазара дочекују дуж путева!

И, како наиђе поворка с Лазарем,  
свеће им се саме у рукама пале!

Кад с Лазарем наиђу покрај неке цркве,  
звоно на звонику само од себе зазвони!

Око светога Лазаревога тела  
гори и дими се толико кадионица,  
као да Лазара носе у облаку!

Пиљарица:

Господе Боже, шта ћемо још доживети!

Јуче сахранисмо патријарха, данас кнеза!

Праља:

Ја сам ових дана сахранила оца,  
сина, два мужа и четири брата! (БК: 270–271)

Од ова три лика сазнаје се исход боја на Косову и за то се служе репрезентивом као говорним чином, с референцијалном функцијом у тексту. У праљиној реплици (2љ) понавља се реч *крв* и изведеница од ње придев *крвав*. С двама реторичким питањима обликованим као синтаксички паралелизам (*Како с крвавом водом да...*) у ствари само констатује немогућност живљења након толико проловене крви.

У другом примеру (2м) четири реплике једна за другом су изговорене у једном даху, као једна, чиме се постиже кооперативност у овој конверзацији. Праља је и у овој размени реплика дискурзивно најјача, јер пружа највише информација, а и реплика јој је најдужа. Понављањем лексеме *Лазар* кроз њену реплику, она постаје кључна реч којом се истиче главна тема разговора, али и поетска функција текста.

### 8.3.1. Закључне напомене о говорним чиновима у драми „Бој на Косову“

У репликама споредних ликова, од експозиције, преко заплета и расплета, сазнајемо о контексту драме, па оне углавном носе референцијалну функцију. Међутим, ове реплике су богате и изразима који исказују њихова осећања, па као такве оне су носиоци и експресивне функције. Пред саму кулминацију драме, управо од маргинализованих ликова, сазнаје се све о Боју који се спрема, а ти турнуси су углавном репрезентативи.

Оно што је неуобичајено за драму, као род којег одликује одсуство наратора, јесте да и реплике једног од главних ликова, Кнеза Лазара, обилују информацијама о контексту драме, па је у његовом дискурсу присутна референцијална функција с придруженом експресивном у репрезентативу као његовим доминантним говорним чином.

Занимљиво је да су реплике упућене њему од стране Милице, Спиридона и властеле углавном из групе говорних чинова неодобравања.

За разлику од њега дискурс Вука Бранковића је синоним за директив као говорни чин. С тим у вези, степен учтивости у његовим репликама је на ниском нивоу. Бранковићу није страна ни манипулативна моћ, поред социјалне, ситуационе и дискурзивне моћи, па његов ораторски монолог пред војницима прави пример употребе лажне учтивости.

Окривљавањем Обилића за издају, он руши максиму квалитета, принципа кооперативности, јер нема ваљан доказ о изреченом. Овај говорни чин узрок је Обилићевој заклетви која припада говорном чину комисиву.

Муратове реплике су, као и Бранковићеве, пуне директива у виду наредби надређенима. Бајазит, такође, преферира директиве, једино у разговору са Лазарем, у немогућности да га дискурзивно надјача, прибегава чину исмевања.

Споредни ликови заокружују драму репрезентативима у виду исказа о последицама Боја.

### 8.4. Говорни чиновни и језичке функције у драми „Чудо у Шаргану“

Драма „Чудо у Шаргану“, као текст с највише микротема у односу на остале три драме, које чине корпус овог рада, обилује дијалозима у којима доминирају репрезентативи са референцијалном функцијом:

3а) ЈАГОДА

(Цмиљи):

*Изврше они реорганизацију, претумбацију,  
пробаце ме у трећу смену!*

*А знате шта је трећа смена, робија!*

*Ноћу радиши, дању спаваши,*

*не зна ти се ништа, никакав ред,*

*ништа немаш од живота,*

*увече нигде ниси пристала, мораш на посо!*

*А тај се појави у најкритичнијем моменту!*

*Тај што сам вам причала, тај профисор!*

*Ноге ми се осекле кад ме запресио!*

*Венчаћемо се петнајстог овог месеца!*

*Нема више треће смене, ево им шипак!*

*А купио ми свилени веш, код Митића,*

*црно и розе, много даје на мене!*

ЦМИЉА:

Бога ми, фино се понео, нема шта!

ЈАГОДА:

*Понаша се крајње културно!  
Доста је само да чујете  
како уме лепо да се изражава!*

ЦМИЉА:

Много значи када је човек школован! (ЧШ: 14-15)

36) ГОСПАВА:

*Шта је, да је, мени лако није  
опслужити наке муштерије!  
Један тули светло, пали свећу,  
други тражи да глумим да нећу!  
Један сипљив, а други ме сколи:  
јеси л скоро била на контроли?  
Поднела сам сезонце, војнике,  
срчане и плућне болеснике,  
ђубретаре који тегле канте,  
мајсторе, теренце, дилетанте,  
поднела сам кочничаре, клинце,  
Нишлије, Врањанце, Крчединце,  
и у маси, а и појединце!  
Поднела сам лежећки, и ногу,  
списак би се наслаго до крова!  
Ал то више трпети не могу!*

ИКОНИЈА:

Све се може кад зашупти лова!

ГОСПАВА:

И јес ми велика лова!

Једном, ко двапут за биоскоп!

А сутра, вала, нећу ни радњу дотварам!

Могу једном и нешто за своју душу! (ЧШ: 20-21)

(3г) СКИТНИЦА:

Да вас питам.

Сад баш кажем овој вашој, за шанком.

*Да л вам је свраћала једна, зове се Вукосава,  
очи црне, пунђа, метар и осамдесет?*

*Висока, крупна, коса црна ко зифт.*

*А Ш не може да каже сасвим чисто, него шушка.*

*Каже: шубара, шума, шаша, шишти, шебој,  
шустер, Шуњеварић.*

*Каже: Шабац, шуногла, шустикла, шибица, штоф.*

ИКОНИЈА:

Ви то ко из буквара, Боже ме прости!

Сигурно би се сетила, да сам је видла.

Познајем сваког у фасу.

Ето и ви. Дошли сте први пут,

а да вас видим кроз десет година, знала би.

Дајде две ђуроваче!

СКИТНИЦА:

*Требало је да се венчамо четрешесте.*

ИКОНИЈА:

Не знам шта да вам кажем!

СКИТНИЦА:

*Муж јој био предратни поднаредник.*

*Умро у Немачкој, у заробљеништву.*

ИКОНИЈА:

Стварно не знам.

Морам да однесем ове ђуроваче.

(Излази)



СКИТНИЦА:

*А ја се напротив вратио из рата.  
Имо сам чин, био старији водник,  
па ме по тој ОСНОВИ распореде  
на ту пољопривредну економију.  
Тако се и упознамо.*

ЦМИЉА:

Оћете мало да се помакнете, извинте,  
добришем... (ЧШ: 32-33)

Већ у првој слици своју судбину описују Јагода, Госпава и Скитница. Оно што им је заједничко су саговорници, Цмиља и Иконија, и место разговора, кафана *Шарган*. У Јагодином репрезентативу (За) с примесама експресива (*Ноге ми се осекле кад ме запресио!*) присутно је хвалисање поводом проналаска идеалног вереника, који и Цмиља прати подржавањем и дивљењем (*Бога ми, фино се понео, нема шта! Много значи када је човек школован!*) па постижу консенс о датој теми, тј. предмету поруке. Међутим, иако, уместо наратора, Јагода уводи читаоца у свој живот, њен исказ није неутралан већ прилично експресиван па поред референцијалне функције, доминира експресивна функција, која је усмерена на емитента поруке, Јагоду.

Госпавина тужна исповест пуна акумулације субјеката с којима је била као анимир дама, не наилази на емпатију и разумевање саговорнице, напротив (Све се може кад зашупшти лова!), говорни чин пребацивања који изговара Иконија, сав је саткан од ироније. Како не постоји дистанца међу њима, већ блискост због дугогодишњег познанаства, као и доминација на било ком пољу, као одлика овог подтипа експресива с негативним ставом, Госпава користи право да се оправда (*И јес ми велика лова! Једном, ко двапут за биоскоп!*).

Трећа исповест, која припада Скитници, наилази на незаинтересованост саговорница (*Не знам шта да вам кажем! Стварно не знам. Морам да однесем ове ђуроваче. (Излази)/ Оћете мало да се помакнете, извинте, добришем...*), да чак једна од њих, Иконија, напушта просторију у сред разговора. Овај дијалог је пример кршења начела учтивости, али и начела кооперативности, који произилази из непостојања жеље да се учествује у теми („буди релевантан“), али и обузетости властитим мислима. Вишак информација коју Скитница износи нарушава успешну конверзацију, па је нарушена и максима квалитета.

Наспрам Цмиљиног дивљења Јагодиној срећи, стоји Иконијина опрезност, коју исказује индиректним упозорењем Јагоди у наредном примеру који је продужетак Јагодине исповести:

(Зд) ЈАГОДА:

Има и уплату за фићу делукс,  
ал тамо ћемо гледати нешто комотније!

ИКОНИЈА:

*Да то не буде неки кошпаплер?*

ЈАГОДА:

Он је високо изнад тога!

Истина, мало је старији, фарба бркове,  
ал не може се и јаре и паре одједном!

Човек треба да буде реалан!

За свадбу, замислите, спрема штампане позивнице,  
златотисак, надам се да сте чули!

ИКОНИЈА

(Цмиљи):

А парадајз не силази испод седамсто!

Ујтру да пораниш, а не ко прошли пут!

И не мораш одма тап код првог,

него мало обиђи, протегли ноге,  
маниши, кажи киси, кажи увело, буђаво,  
цењкај се, закерај, зановетај, тако се ушпара,  
а не од прве на кантар! (ЧШ: 17-18)

Након неуспелог упозорења (*Да то не буде неки коштанлер?*) и Јагодиног срчаног браћења свог избора (*Он је високо изнад тога!*), Иконија диже руке и излази из дијалога кршећи максимуму релације, не остајући у теми, већ упућујући директив у виду заповести Цмиљи (*Ујтру да пораниш, а не ко прошли пут...*) пуној императива (*обиђи, протегли, маниши, кажи, цењкај се, закерај, зановетај*). Као социјално и старосно доминантна личност, Иконија је и као саговорник доминантна над Цмиљом, њеном радницом, па су обраћања њој углавном у облику директива, заповести, али и упозорења.

Као наратор, Госпава се налази још у једној размени реплика са Иконијом и Цмиљом:

(3ђ) Госпава:

*...Зашто, на пример, тај Миле иде на скупове?  
Шта он, буздован, да тражи на јавном скупу?  
Скуп користи као мишију рупу!*

ЦМИЉА:

Где ли се вако наљоскала?

Базди на вињак!

ГОСПАВА:

*Има још примера, идемо даље!*

*Зашто неки, на пример, пушта браду?*

*Пушта је зато да се у њој крије!*

*Па је л то мишија рупа, или није?*

*А и ти, не морам дидем далеко!*

*Оседела, а носиш перику плаву!*

*Мишију рупу набила на главу!*

ИКОНИЈА:

Лепо, Бога ми, то ми је фала!

А умела си од мене шољу зитина,

кафену кашику масти, шољицу брашна... (ЧШ: 108)

Госпавине реплике с референцијалном функцијом, у овом примеру, одсликававају реално живот људи који је окружују. Синтагмом *мишија рупа* писац, кроз Госпавине речи, жели да предочи саговорницама, а превасходно читаоцима, као крајњим реципијентима, да се слабост сваког лика у овој драми иза нечега крије (*Скуп [Миле] користи као мишију рупу./ Оседела, а носиш перику плаву! Мишију рупу набила на главу!*), након које Иконија прибегава говорном чину пребацивања (*А умела си од мене шољу зитина...*) уместо директног одговора у виду одбране. Реципрочно употребљавање заменице *ти*, као и говорног чина пребацивања који употребљава Иконија, говори о њиховом равноправном и блиском односу.

Иако по свом граматичком облику референцијална функција треба бити обележена неутралним језичким средствима, попут објективности и форме трећег лица, што је овде и присутно, она је и овде емотивна обојена услед Госпавиног пијаног стања. Уз референцијалну функцију присутна је и конативна функција, јер се обраћа и саговорнику, Иконији, али и поетска, јер наведена синтагма *мишија рупа* служи бољем повезивању текста и самим тим она као порука постаје циљ комуникације.

Иако су ретки дијалози у којима долази до сукоба међу саговорницима, ти примери су занимљиви за анализу:

(3е) ИКОНИЈА:

Јеси вечеро? Шта каш за пасуљ?  
 ПРОСЈАК:  
 Одличан!  
 Не би вам га заборавио  
 ни кад би ми круна синула с главе!  
 ГОСПАВА:  
*И јес ти глава за круну, нема шта!  
 Рођен си да засветлиш,  
 ко неко тамо ваше величанство!*  
 ПРОСЈАК:  
*Понекад засја и оно од чега се не надаш!*  
 ГОСПАВА:  
*Не знам ко ће, ако ти нећеш!*  
 ПРОСЈАК:  
*Ти прво погледај себе, па онда друге!  
 Запела си да пришијеш осми џеп!  
 А осми џеп, то су велика уста!  
 Гута куће, гута људе, гута главе!  
 Паз да и тебе не прогута!*  
 ГОСПАВА:  
*Имам ја џеп, да ти не кажем какав!  
 Да уђеш, да ти се не виде ни блокеји,  
 акамоли круна!*  
 ПРОСЈАК:  
*Само се ти надимај, само граби!  
 Ал да упамтиш:  
 биће мишија рупа за дукат! (ЧШ: 38-39)*

Након исказане захвалности поводом поклоњеног Иконијиног ручка, Просјак наилази на Госпавино исмевање (*И јес ти глава за круну, нема шта! Рођен си да засветлиш, ко неко тамо ваше величанство! Не знам ко ће [засијати], ако ти нећеш!*) које као говорни чин, према Нади Иванетић, припада експресивима с негативном ставом. Просјак, који ће се овде представљати касније својим делима и жртвом као Бог, одговара чином упозорења, апропо њене грамзивости, (*А осми џеп... Гута куће, гута људе, гута главе! Паз да и тебе не прогута!*), а након још једне неумесне Госпавине реплике, одговара пророчким упозорењем (*Ал да упамтиш: биће мишија рупа за дукат!*) у којем је први пут у драми употребљена синтагма *мишија рупа*, коју ће касније, у већ анализираном примеру (3ђ), усвојити и сама Госпава. Чином упозорења, Просјак активира конативну функцију, имајући за циљ да делује на примаоца поруке, Госпаву, тако да изазове жељену реакцију, у овом случају, доказаће се, безуспешно.

Усмереност на емитента поруке, проналази се у већини Цмиљиних реплика, који су врло често у виду монолога иако долазе усред дијалога са неким саговорником:

(3ж) СТАВРА:  
 Било би лепо живети у Кремнима!  
 Што урадиш, можеш да опипаш,  
 да избројиш, да измериш, да покажеш!  
 Уметрена дрва, окречен јабучар!  
 Или направиш рецимо кола!  
 А точкови још миришу на храстове!  
 Изађеш прёткућу,  
 што си урадио ту је, види се, расте,  
 знаш чему служи!  
 Видиш у чему си провео живот!  
 ЦМИЉА:  
*Да је мени да имам транзистор,  
 душек што се надувава,*

*кревет на склапање и расклапање!  
Па димам каду, и купатило, сплочицама,  
на телевизију, на акобогда и ауто,  
да будем удата, да изродим децу законски!  
А деца да ми дипломирају,  
да раде неки писмен посо, ко људи,  
па да се друже синтеле  
генцијом! (ЧШ: 31-32)*

(3з) ЦМИЉА:

*Да ми је димам неку собицу, собичак, макар  
најмањи,  
два са један, па и мање ако треба, ал нек је моје,  
да накупујем суботом новина,  
па до понедељка да не откључавам! (ЧШ: 38-39)*

(3и) ЦМИЉА

(чежњиво, занесено, лупајући јаја у тигањ):

*Тек га видех, а већ живо снујем  
како да се шњиме региструјем!  
Па димамо кућицу, слободу,  
веце, шпауз, и текућу воду!  
Да направим туршију, пре зиме,  
да на врата прикуцам презиме!  
Снег напољу сипа кано вуна,  
код нас бојлер, зимница, фуруна!  
Док он гледа фрижидер са храном,  
трудна штрикам пред тебе екраном... (ЧШ: 55-56)*

У првом примеру (3ж) Цмиља први пут у драми исказује тежњу за својом кућом и породицом, она се, за разлику од Ставре, не либи да употреби личну заменицу за прво лице једнине. Искази са значењем жеље са *да* конструкцијом, одлика су и сва три наведена примера експресива изговорених од стране Цмиље, с тим што у трећем примери (3и) прво лице једнине мења у прво лице множине (*димамо*), а оптативну конструкцију, мења у исказе са нереференцијално конципираним презентом (*Док он гледа фрижидер са храном, трудна штрикам пред тебе екраном...*), јер замишљено већ доживљава као реализовано.

Ставра (3ж) прибегава прво безличној екскламативној конструкцији (Било би лепо живети у Кремнима! ), а затим употребљава глаголске облике у другом лице једнине, као да се боји да исказе своје жеље у првом лице једнине. На основу граматичког облика, чини се да употребљава конативну функцију, али ће след догађаја са Цмиљом показати да је у овој реплици ипак активна експресивна функција.

Да је Цмиља пажљив саговорник, показаће следећа два примера:

(3ј) СТАВРА:

*Замисли, да имаш велико имање,  
велику кућу, велику породицу!  
Па седиш  
у кујни пуној тигања, кутлача, шерпи!  
Асталчина уза зид, около клупе,  
а за асталом ташта и таст, шураци,  
трудне свастике, трудне снаје, зетови, њина деца,  
пашенози, браћа, јетрве, сеоски поштар... (ЧШ: 80)*

(3к) ЦМИЉА:

*Добро, нећу, не љути се!  
Гледај овако!  
Ја имам нешто мало уштеђевине,*

и постелине, колко за први моменат,  
с те стране немој да бринеш.  
Само да одем са оног Репишта!  
Немаш појма, страшно, ни трунке конфора!  
Проблем ће нам бити само стан.  
Али и ту се може нешто учинити.  
*Па сви да се скупимо, како и волиш.*  
*Довешћу млађу сестру на школовање,*  
*тетку да нам кува, ујну да чува децу,*  
*братанца да се запосли у пивари.*  
*Не ваља, је л да, кад човек живи сам!*  
Чек да ти прођем с десне стране! (ЧШ: 150-151)

Ставра у свом маниру у примеру (3ј) обраћа се Анђелку који полемише са Иконијом око женидбе, који притом и не одговара, па се опет стиче утисак да то Ставра сам за себе изговара.

Да би добила шта жели, дугоочекивани брак, Цмиља (3к) говори Ставри оно што је он стално понављао у ранијим репликама, па подилажењем она постиже консенс са његовим жељама (*Па сви да се скупимо, како и волиш. / Не ваља, је л да, кад човек живи сам!*). „Максимализацијом сагласности“ између себе и Ставра, у овој се реплици истиче поштовање начела учтивости, не и ли се постигао крајњи циљ, удаја.

Непоштовање начела кооперативности, опет максиме релације, увиђа се и у следећем примеру:

(3л)ТАНАСКО:

Ја би је слатко утефтерисо!  
Стално, несрећница, прича о удаји!  
Није ни чудо, мушкиње у рату,  
опустела нам Србија, мој господине!

МАНОЈЛО:

Па овај повређени, што су га малочас унели...  
Па овај шепави, шантави, што га је унео...  
Све се то слаже... то мора да је то....

ТАНАСКО:

Каква је, мирише ко кило јабука!

МАНОЈЛО:

Нема никакве сумње!  
Ми смо заиста на трагу оној битанги!

ТАНАСКО:

А коса црна!

Да ми је видети

покривену светојовањским снегом!

Е, мој госкапетане! (ЧШ: 70-71)

Манојло, капетан IV пешадијског пука, и Танаско, редов у истој јединици, готово у целој драми, у међусобним дијалозима не учествују у истим темама. Док Манојло истражује разлоге свог ражаловања и стрељања, и после педесет година тражи кривца свему томе, Танаско, као млад момак у време када је стрељан, оставши жељан „женског“, машта о Цмиљи. Иако Танаско наглас машта, чему говоре у прилог и вокативи (*мој господине / е, мој госкапетане*), Манојло га не слуша, јер је заокупљен својом бригом и склапањем коцкица који недостају њиховој трагедији. Употреба везника *па*, овде у улози конектора, указује на блиско разрешење проблема који га мучи, а изоловањем његових дијалогских прилога добија се комплетна слика закључка до кога долази.

Танаскове реплике су екскламативне природе, искази пуни набоја с експресивном функцијом, а Манојлове су у почетку недоречене с трима тачкама, док на крају постају и саме екскламативне (*Нема никакве сумње! Ми смо заиста на трагу оној битанги!*), јер доносе разрешење педсегодишњег трагања. Ниво учтивости Танаска према Манојлу је висок, јер он свог претпостављеног назива *господином* и *госкапетаном*, а током честих њихових дијалога уочава се и различита форма обраћања, па се Танаско обраћа Манојлу са *Ви*, а Манојло њему са *ти*, што не сигнализира само дозу учтивости, већ и неједнак однос моћи.

Ретко постизање консенса међу учесницима једног говорног догађаја, проналази се у следећем примеру:

(Зљ) ИКОНИЈА:

Сад се он, са десне стране,  
међ праведницима горе одмара!

МИЛЕ:

Они који су га овде доле шупирали,  
сад му горе кажу извинте!

ЦМИЉА:

Добио двособан стан, са погледом!  
Намештај све сами махагонијум!

МИЛЕ:

Голе му женске на асталу, на полици,  
на отоманима, по орманима, на радију,  
по фијокама!

ИКОНИЈА:

Отворио ресторан са певачицом!

МИЛЕ:

Пуштају га и на затворене састанке!

ЦМИЉА:

Накупује суботом новина,  
па све до понедељка не откључава!

МИЛЕ:

Дају му чак и реч!

ИКОНИЈА:

На асталима цвеће, и резервације!  
Обуко смокинг, привезо лептир-машну!  
у сандуцима палме и аспарагуси!

МИЛЕ:

Ено, саће да гласају!

ЦМИЉА:

Сви апарати у кујни на електрику!

МИЛЕ:

Па то је врхунац!

Погледајте!

Је ли он луд?

Подиго руку против! (ЧШ: 148-149)

Жеља да покојни Анђелко почива бар на „оном“ свету пристојно, окупила је на једном месту људе који су га упознали у кафани „Шарган“. Актери овог разговора, који се може посматрати као монолог-дијалог у функцији репрезентатива, сваки за себе, водећи се својим нагонима и жељма, замишљају идеалан Анђелков други живот.

Само познавање контекста и живота ових ликова објашњава разлике у поимању идеалног живота. Иако говоре о неприсутном, преминулом лицу, у трећем лицу јединине, они у ствари говоре о себи и сопственим жељма, па је овде имплицитно присутна експресивна функција, иако говоре из различитих углова и не слушају једни друге, због постигнутог крајњег циља комуникације, консенса, њихов полилог се не може сматрати

кооперативно прекршеним. Говорећи о лицу које нису довољно добро познавали, покушавају да буду учтиви, поштујући максимум такта („максимизирати корист за друге“), додељујући му рај који можда ипак својим живљењем није заслужио.

Док стоје над Анђелковим гробом, крајњи рецепијент, читалац, сазнаје од ове скупине ликова праву истину:

(Зм)ЦМИЉА:

Она кучка, она Госпава!

Онај женски распад над распадима!

Шта му сад мртвом вреди што је признала?

ИКОНИЈА:

Зато је онај казо руке крваве!

Прво сам помислила да је луд, и да булазни,  
тек сам се после досетила!

Зато је она појурила онда онако,

онда кад си је питала за бразлетну!

Препала се кад је схватила

да јоје бразлетна остала покрај жртве!

ЦМИЉА:

Био би Анђелко данас жив

да су бразлетну крај леша нашли раније!

ИКОНИЈА:

А и та вашка, Трифун Трипковић!

Госпави да се преставља као воскар!

ЦМИЉА:

Оној несретници још горе, као профисор!

МИЛЕ:

А и она блесава, па верује!

СТАВРА:

Несретник се свачему понада!

ЦМИЉА:

А у ствари је био лимар...

ИКОНИЈА:

Ма како лимар, није ни лимар,

и то је било само фиктивно!

Са Анђелком се бавио криминалима,

па га и оцинкарио, да би му остале паре! (ЧШ: 137-138)

Експресиви с елементима репрезентатива, којима се одликују Цмиљине и Иконијине реплике, пуни су емотивног набоја. Говорни чин вређања (*кучка, женски отпад, вашка*), експресив с негативним ставом, у овим репликама садржи и референцијалну функцију, јер у себи садржи информацију са свим детаљима, која недостаје расплету драме, а то је ко је убио Трифуна Трипковића и ко је била сама жртва.

Разрешење чуда која су се десила у кратком року свим несрећницима који су се задесили у кафани „Шарган“ дају Манојло и Танаско у готово иследничком разговору са Просјаком:

(Зн) ПРОСЈАК:

Оном старцу излечио сам чворугу!

МАНОЈЛО:

А без те чворуге

не може да га препозна ни његова рођена кћи!

ПРОСЈАК:

Овог покојника излечио сам од гуге!

МАНОЈЛО:

А без те гуге није мого да докаже

да је невин, и да није убица!  
 Зато сада и јесте покојник!  
 ПРОСЈАК:  
 А онај с предикаонице...  
 ослободио сам га очајања и ужаса!  
 МАНОЈЛО:  
 То му очајање отворило очи, а ти?  
 Тек што је прогледао, ти га ослепео!  
 ТАНАСКО:  
 Штета за оно пиће и шкембиће!  
 ПРОСЈАК:  
 А вама двојци?  
 МАНОЈЛО:  
 Са нама ти је испало још горе!  
 Аустријска офанзива, кланица,  
 на наш сектор туче једанес циви,  
 од тога четири великог калибра!  
 Пуцали смо колко смо могли, ал цаба,  
 разбуцали нас као бундеву!  
 Ноге су нам висиле по дрвећу,  
 куљала црева из трбуха, главе располућене,  
 Макензен продре пошто смо искварили!  
 А ујтру?  
 Ујтру сви устали здрави као дрен!  
 Нико ни једне огреботине!  
 Мртви, а устајемо као да смо живи!  
 ПРОСЈАК:  
 То сам ја све  
 у моје тело примио!  
 То, што сте устали здрави, и као живи,  
 то је моја заслуга!  
 МАНОЈЛО:  
 Чекај да чујеш до краја,  
 па онда види каква је заслуга!  
 Дошо дивизијар, нашо нас здраве и читаве,  
 викао саботери, дезертери,  
 оставили сте четврту чету на цедилу,  
 положај изгубљен, људи масакрирани!  
 Кажемо да смо се тукли, да смо гинули,  
 али немамо чиме да докажемо!  
 ПРОСЈАК:  
 И онда?  
 МАНОЈЛО:  
 Зна се шта онда!  
 Преки војни суд,  
 ражаловање, скидање еполета,  
 и стрељање по кратком поступку!  
 (Тишина)  
 ТАНАСКО:  
 Нису нам отпевали чак ни „Господи, упокој...” (ЧШ: 153-155)

Просјак даје одговоре у облику тврдње с референцијалном функцијом (*Оном старцу излечио сам чворугу!/Овог покојника излечио сам од гукe!/ А онај с предикаонице... ослободио сам га очајања и ужаса!/То сам ја све у моје тело примио! То, што сте устали здрави, и као живи, то је моја заслуга!*). Манојло му сва чуда оспорава репликама које почињу супротним везником *а* (*А без те чворуге не може да га препозна ни његова рођена кћи!/ А без те гукe није мого да докаже да је невин, и да није убица! Зато сада и јесте покојник!*). Коначни идентитет, Просјака и, може се рећи, жртви Просјакових, Манојла и Танаска, сазнаје се на самом крају овог примера када



Манојло приповеда о њиховој пропасти, након чуда када се буде живи а погинули су у рату. Референцијалну функцију уз примарну експресивну добија и Просјакова изјава са жељом да истакне своју жртву (*То сам ја све у моје тело примио!*), готово као Христову, за сав људски род и да објасни крајњим реципијентима порекло свих чуда која су се десила у драми.

Сазнање да је људима више наудио него добро донео својим чудима, Просјаку доноси немир и очајање:

(Зњ) ПРОСЈАК

(спусти се на земљу):

Моја жртва испала залудна,  
моја доброта на зло окренула!  
Што је требало да ми гране, поцрнело!  
Неки репати ветар  
ујахо у мене ко с лучем у сламу!  
За мнош пустиш, преда мнош пустиња!  
Што ми је било нада, сад ми је чемер!  
Шта да радим с временом које ми остаје?  
Да ме петак суботи отура,  
субота недељи, црна ми недеља,  
спепељене душе, с капом од пепела! (ЧШ: 160)

Својим монологом на гробљу истиче свој јадан и безнадежан положај користећи експресив с негативним ставом бирајући лексеме с негативном конотацијом: *залудна, зло, поцрнело, пустиш, пустиња, чемер, пепео*, без икакве наде у боље сутра. Окренутост себи и својим осећањима, активира и експресивну функцију у његовом дискурсу познатом по конативној функцији, јер је до овог монолога и претходног дијалога био углавном окренут саговорницима.

За разлику од Просјака који јадикuje сам са собом, Госпава тражи сажаљење од познаника:

(Зо) ГОСПАВА

(од једног до другог):

Каж ми неку лепу реч, утеш ми!  
Сажали се, кажи ми да ти је жао!  
Пусти барем једну сузу за мене,  
биће ми лакше!  
Узми ме за руку! Помилуј ме!  
ЦМИЉА:  
И ти си лепо Трифуна помиловала!  
Флашом, намртво!  
ГОСПАВА:  
Грех је несретници обећати, па слагати! (ЧШ: 142)

Говорним чином молбе, који припада директивима, Госпава жели да осети саосећање дојучерашњих пријатеља, али га не добија. Она добија само неодобравање, конкретно пребацивање од стране Цмиље (*И ти си лепо Трифуна помиловала! Флашом, намртво!*) на које она користи право да одговори (*Грех је несретници обећати, па слагати!*) и покуша да се одбрани. Занимљиво је то да се Просјаково упозорење упућено Госпави остварује, па она остаје једина којој се не дешава „чудо“ већ „мишја рупа за дукат“.

Једини иследнички дијалог у драми занимљив је по својој смени дискурзивне доминантности између Иследника и Анђелка:

(Зп) ИСЛЕДНИК:

Ти познајеш Трифуна Трипковића,  
безанимања, из Београда,  
алијас воскара, алијас лакирера,  
Требињска тринес, бркови фарбани?  
АНЂЕЛКО:  
Познајем га, ал провизорно.  
ИСЛЕДНИК:  
Једно ме занима.  
По пуштању из капезеа,  
да ли си с њим можда ступо у контакт?  
АНЂЕЛКО:  
Ништа ја немам с том вашком ушљивом!  
ИСЛЕДНИК:  
Колко је мени познато,  
зајдно сте вршили недозвољене радње.  
А сад кажеш: вашка!  
Чудна ствар!  
Јесте се нешто можда покарабасили?  
АНЂЕЛКО:  
Покарабасили? Лопужа!  
Главу би мого да му расцопам барапску!  
ИСЛЕДНИК:  
Па и нађен је јутрос у својој соби.  
А и глава му расцопана.  
Шта на то кажеш? (ЧШ: 127)

(Зр) АНЂЕЛКО:  
Кажеш, убица ушо преко крова?  
ИСЛЕДНИК:  
Од гараже.  
Па после уз олук, па на веранду.  
Па са веранде кроз прозор право у собу,  
па по тинтари са флашом вињака!  
Седам — осам — девет пута!  
АНЂЕЛКО:  
А кад сам га уцмеко, понови, молим те!  
ИСЛЕДНИК:  
Скочио с првог спрата,  
и онда трком низ улицу!  
Ја сам то тако реконструисо.  
Сваки се детаљ логично уклапа.  
Шта се смејеш? (ЧШ: 130-131)

У првом делу разговора (Зп) Иследник доминира својим социјални статусом, својим чином, над бившим затвореником Анђелком. Он поставља питања, али и констатује сугестивно још неутврђену Анђелкову кривицу индиректним говорним чином (Па и нађен је јутрос у својој соби. А и глава му расцопана. Шта на то кажеш?) за убиство бившег партнера у мутним пословима.

У другом делу разговора (Зр) дешава се смена у дискурзивној моћи, па Анђелко поставља питања Иследнику желећи да својим питањима и Иследниковим одговорима, натера свог моћнијег саговорника на размишљање и закључак да он није убица.

#### 8.4.1. Закључне напомене о говорним чиновима и језичким функцијама у драми „Чудо у Шаргану“

Присуство мноштва микротема смешта много ликова у улогу приповедача. Зато је репрезентатив с примесама експресива најчешћи говорни чин, а референцијална функција, уз експресивну, најдоминантнија је функција у драми.

Ове одлике увиђају се у првој слици у турнусима Јагоде, Госпаве и Скитнице, који говоре о свом животу. Оно што им је заједничко јесу исти саговорници, Иконија и Цмиља.

Док је Цмиља пуна емпатије према Јагоди па се у њеним репликама уочавају консенсне стратегије, Иконија је склона ироничном коментарисању у виду пребацивања у дијалогу са Госпавом, или пак незаинтересована, у примеру размена реплика са Скитницом, чиме крши начела учтивости, али и кооперативности.

Цмиљин дискурс одликује се експресивном функцијом, јер као емитент поруке она потенцира своје жеље и осећања, а неретко, не тако транспарентно, већ безличном конструкцијом, али и користећи глаголске облике у другом лицу, то чини и Ставра.

Дијалог између два давно упокојена војника, Манојла и Танаска, опстаје и поред непоштовања начела кооперативности, али уз висок степен учтивости Танаска према Манојлу као претпостављеном.

Занимљива је чињеница да тек последња слика, која описује сцену на гробљу, доноси постигнут консенс међу саговорницима, који уопште и не воде дијалог, јер говори свако за себе, но како све троје саговорника (Иконија, Миле и Цмиља) желе најбоље преминулом Анђелку на оном свету, они заправо иду ка заједничком циљу, те се њихов полилог не може сматрати кооперативно прекршеним, а максимална доза учтивости према покојнику постигнута је уз поштовање максиме такта.

#### 8.5. Говорни чинов и језичке функције у драми „Путујуће позориште Шопаловић“

У драми „Путујуће позориште Шопаловић“ доминирају дијалози конфликта, али и у оквиру њих може доћи до постизања консенса:

(4а) ДРУГА ГРАЂАНКА:

Баш сте ми нашли време за позориште!

ТРЕЋА ГРАЂАНКА:

Није вас стид!

ЧЕТВРТА ГРАЂАНКА:

Ужице се црни од црних застава!

ДАРА:

Сваки дан хапшења, рације, стрељања, а ви се овде играте позоришта!

ТОМАНИЈА:

Србија врви од избеглица из Босне! Оћете можда њима да глумите?

ДАРА:

Јесте ли видели вешала на Житној пијаци?

ДРУГА ГРАЂАНКА:

Знаете ли ви да је рат? (ППШ: 173)

(4б) ДРУГА ГРАЂАНКА:

Немој да ти ја покажем ко је слепац!

ДАРА:

Глумите на неком другом месту, а не овде!

ТРЕЋА ГРАЂАНКА:

Газимо по крви као по кишници!

ЧЕТВРТА ГРАЂАНКА:

За једног Немца стрељају стотину Срба!

ДАРА:

Пола се Србије у црно завило, а они глуме!

ПРВА ГРАЂАНКА:

Курво неморална! (ППШ: 175)

Висок степен консенса постигнут је у низу реплика грађанки Ужица упућених глумцима. Иако су оне у сукобу и генерално у дисенсу са супротном страном, јер заступају другачији поглед на живот у рату захваћеној Србији, међу њима влада компромис у нападању супротне стране. Грађанке су овде у улози наратора и њихове реплике одсликавају тренутну слику Ужица под немачком окупацијом. Иако својим репликама упућују на контекст драме, не служе се репрезентативом, већ нарацију боје емотивним набојем па користе експресив као говорни чин. Такође, овде референцијална функција није у првом плану колико конативна, јер упућују критику на рачун глумаца. Неучтивост се у овим примерима огледа у употреби претњи (*Немој да ти ја покажем ко је слепец!*) и увреда (*Курво неморална!*).

Да се дискурс моћи у међусобним односима у разговору огледа најчешће у употреби заменица за друго лице, показују следећи примери:

(4в) МИЛУН:

*Оступи тамо!*

ВАСИЛИЈЕ:

Ми смо путујуће позориште Шопаловић! Ја сам Василије Шопаловић, вођа трупе!

МИЛУН

(грађанима):

Разлаз!

ЈЕЛИСАВЕТА:

Било је крајње време да нас неко узме у заштиту!

МИЛУН:

*Покажите ми ваше аусвајсе!*

СОФИЈА

(још увек држећи дрвени мач Франца Мора):

Али, господине, молим вас, ми смо глумци!

МИЛУН:

*Одложи оружје!*

СОФИЈА:

Какво оружје?

МИЛУН:

*Одложи оружје, кад кажем, или ћу пуцати!*

СОФИЈА:

Али, господине, немојте да будете смешни!

ЈЕЛИСАВЕТА:

То није оружје, то је реквизита!

МИЛУН:

*Реко сам одложи! Пази, репетирам! И руке увис! Увис, кад говорим!* (ППШ: 176-177)

(4г) МИЛУН:

Поручио ти Мајцен: да је то твоје позориште забрањено!

ВАСИЛИЈЕ

(спусти кофере):

Забрањено?

МИЛУН:

Овде је убијен окружни начелник! Сад је време за жалост, а не за позориште! Да је среће, сам би се сетио! А не да ми мислимо уместо вас!

ВАСИЛИЈЕ:

Али ми имамо дозволу! Полицијски службеник не може да поништи дозволу врховног војног заповедника! (ППШ: 279)

(4д) МИЛУН:

*А сад ме слушај! Одавде има до сутра да ми се изгубиш!*

ВАСИЛИЈЕ:

Где да се изгубим?

МИЛУН:

*Не занима ме! Слободан си да идеш куда оћеш! Иди куд те очи воде и ноге носе! Док још има деш ногу и очију! И немо да те сутра овде затекнем! И ово да знаш: ако вас још једном приведем, нема вам изласка! И нећеш ми јести артију, него камен! И немо да Дробац с вама закити вјешала... Стефане! (ППШ: 282-283)*

У разговору с глумцима Милун показује анимозитет према њима (4в и 4д) директивима (*Оступи тамо!/ Покажите ми ваше аусвајсе!/ Одложи оружје!/ И руке увис! Увис, кад говорим!/ Одавде има до сутра да ми се изгубиш!/ Иди куд те очи воде и ноге носе!*) користећи своју социјалну надмоћност као полицајац. Ту су највећим делом заповести, али и претње. Послиндетом везника и добија се експресивни градацијски којим се успорава ритам Милуновог излагања у виду претњи ради јаснијег истицања могућих последица по глумце уколико га не послушају. Та градација иде од хапшења (*ако вас још једном приведем, нема вам изласка*) преко претње изгладњивањем (*И нећеш ми јести артију, него камен*) до претње вешањем (*И немо да Дробац с вама закити вјешала*). Врхунац Милуновог излагања је етикетирање Василија вокативом имена Стефан да би доказао да није заборавио њихов први сукоб на почетку драме, када је у недостатку основног позоришног знања помислио да он заиста носи име лика којег глуми у представи.

У његовом дискурсу (4г) присутан је и прекор (*Да је среће, сам би се сетио! А не да ми мислимо уместо вас!*), јер Милун очекује од Василија као предводника глумачке трупе да дели са њим исте представе о нормама понашања. Занимљиво је да у овом примеру, за разлику од примера 4в и 4д, он покушава да држи дистанцу и не показује острашњеност, преносећи само Мајценову наредбу. Међутим, добијајући одговор од стране Василија да он као „полицејски службеник не може да поништи дозволу врховног војног заповедника“ његов дискурс у примеру 4д постаје као пређашњи (4в), пун претњи социјално надмоћног говорника без могућности постизања консенса.

Милун није увек социјално надмоћни саговорник, а томе сведочи наредни пример:

(4ђ) МИЛУН:

*Окружни начелник клао јуне, изакуће! И тек што га је закло, одро га, распорио, наго се над ону шигерицу, а дође ти онај и трас! Начелник ама ни а! Само ти клону у ону јунећу крв!*

БЛАГОЈЕ:

А причају да је убијен у кревету!

МИЛУН:

Ко прича?

СИМКА:

А шта је било са Анђом?

МИЛУН:

*Карамарковић? Њу су, чујеш ти, убили после! Спремала се да иде код шћери, на бабине. А они ти упали. Чуло се споља како она изнутра запомаже! А стража је после привела овога њиовог! (ППШ: 276)*

У размени реплика са суграђанима не понаша се тако строго, не пропитује, већ је на супротној страни и даје одговоре на постављена питања, чиме на кратко постаје наратаор и његове реплике су у служби референцијалне функције.

Овде нема социјалне надмоћности већ се кроз његов дискурс осећа социјална једнакост.

Постоји пример још једног званичног иследничког разговора с глумцима који води немачки командант Мајцен:

(4е) МАЈЦЕН:

Престани да ме прекидаш! Као што мора да вам је познато и то, да се давање представе без дозволе немачког војног заповедника лично, кажњава најмање логором! Бањицом, господо, ако нисте знали! То је прво!

ЈЕЛИСАВЕТА:

Сад само кажи да ти то ниси знао!

(Седне на Мајценов сто и запали цигарету)

МАЈЦЕН:

А, друго, ја вас нећу питати како сте се у другим крајевима Србије довијали без дозволе — то је проблем тамошњих власти, а не мој! Али на терену крајскомандантуре Ужице, на коме сам ја надлежан, сваки илегалан наступ биће третиран по окупацијским законима! И немојте да ми седите на асталу! То је друго!

ЈЕЛИСАВЕТА:

После немој да кажеш да ниси упозорен!

МАЈЦЕН:

И угасите ту цигарету у канцеларији! А треће, и последње, све је ово више него довољно да вас, до првог транспорта за логор, стрпам у затвор! Што ћу овог момента и да учиним! (ППШ: 193)

Након Милуна, као иследник се појављује Мајцен, такође с директивом као доминантним чином (*Престани да ме прекидаш! И немојте да ми седите на асталу! И угасите ту цигарету у канцеларији!*).

Упадице у виду Јелисаветиног пребацивања (*Сад само кажи да ти то ниси знао!*) и упозорења (*После немој да кажеш да ниси упозорен!*) доводе до промене у Мајценовом дискурсу. Док у првим двама репликама он употребљава говорни чин претње с пасивним конструкцијама (*се кажњава.../ биће третиран...*) да би избегао именовање лица које ће извести запрећену радњу (санкцију), у трећој реплици он користи говорни чин претње с личним глаголским обликом (*да вас стрпам у затвор*), управо изиритиран неозбиљним понашањем једног од представљених лица, у овом случају Јелисавете.

Иследник, који то званично није, али га ратна ситуација и окупатор местом батинаша уздижу делимично и на ту позицију, јесте свакако Дробац:

(4ж) ДРОБАЦ:

*А шта ти оно рече да си?*

ВАСИЛИЈЕ:

Глумац.

ДРОБАЦ:

*Возиш мотор у бурету?*

ВАСИЛИЈЕ:

Ја сам у позоришту, а не у циркусу!

ДРОБАЦ:

*Ниси случајно нека скитница? Или коцкар?*

ВАСИЛИЈЕ:

Зар вам ја личим на коцкара?

ДРОБАЦ:

*Питам. Због Уредбе о телесној казни. По члану три, телесном казном кажњаваће се и скитнице, беспосличари, коцкари, пијанице и лица која проносе лажне вести. То што си глумац не значи да ниси пијаница и скитница. А, по члану пет, телесна казна батинања може се изрећи од 5 до 25 удараца штапом по задњем делу тела — дебелом месу. Зато питам.*

ВАСИЛИЈЕ:

Ја сам исправан грађанин!

ДРОБАЦ:

*А, кад си исправан... да ли ти мене поштујеш?*

ВАСИЛИЈЕ:

Молим?

ГИНА:

Наравно да те поштује!

ДРОБАЦ:

*Њега нитам!*

ВАСИЛИЈЕ:

Поштујем вас, наравно! (ППШ: 200-201)

Након индиректне претње глумцу телесном казном, конкретно његовим „батинањем“, Дробац избезумљеној мајци ухапшеног младића објашњава како изгледа његово батинање. Он то чини репрезентативом који је саткан не само од асертивних исказа из угла адресанта, па самим тим и од референцијалне функције, већ је обојен и експресивном функцијом, јер носи његову емоцију у вези са информацијама које износи:

(4з) ДРОБАЦ:

Нисам ја ко они агенти, што туку,

Туку и туку,

па ондак изађи и удри повраћај!

Они туку и пет, и шес,

и седам сати, по тројца на смену, и ништа!

Они га туку, а он им ћути ко кап!

Све што зна да им каже, то је не знам!

А дајде ти њега мени на вртаљ сата,

па ће му мало бити једна уста!

Не зна престојнику,

ни агентима не зна,

ни есесу не зна!

А да видиш како код мене зна!

Мени је млоги дошо на јесте у седмицу!

Уније ми као надркан пастув,

а изнесу га ко пробушено прдало!

Зна и што не зна да је знао! (ППШ: 230)

Дробац је у разговору са Софијом улази као предатор, а њој самим тим додељује улогу његове жртве. Све почиње његовим застрашивањем:

(4ј) ДРОБАЦ:

*Овден ти ништа не би вредело викати.*

СОФИЈА:

Не знам зашто бих викала!

ДРОБАЦ:

*И ко би те чуо, не би смио да дотрчи!*

СОФИЈА:

Па ваљда бисте ме ви узели у заштиту!

ДРОБАЦ:

Ја?

СОФИЈА:

Зар не би?

ДРОБАЦ:

Би. Узели би.

СОФИЈА:

Ето видите! И због чега онда да се плашим?

ДРОБАЦ:

А мене се не плашиш?

СОФИЈА:

Зашто да вас се плашим, немате рогове! Једино ме уплашило што вас нисам чула! (ППШ: 302-303)

Нереципрочно обраћање једно другом ти/Ви, указује на неравноправан положај у конверзацији. Дробац, међутим, ту Софијину инфериорност у виду персирања (*Па*

ваљда бисте ме ви узели у заштиту!) не схвата на прави начин, па ненавикнут на такву ситуацију у први мах ословљава себе у множини (*Би. Узели би.*). Занимљиво је то да Софија поставља једно тотално питање које саставним везником *па* и прилогом *ваљда* иницира позитивни, а самим тим и пожељни, одговор. Занимљиво је и понављање глагола *плашити се* у репликама оба саговорника. На њено питање (*И због чега онда да се плашим?*) Дробац одговара питањем (*А мене се не плашиш?*) након чега у Софијиној реплици долази до делимичног понављања његовог питања (*Зашто да вас се плашим*), а све с циљем потврде да ли је добро разумела питање, након чега следи и њен одрични одговор.

У наставку разговора и Дропчевог признања симпатије према Софији, чиме уноси интимизацију, Софија преокреће ситуацију у своју корист и постаје ситуацијски једнак саговорник:

(4к) ДРОБАЦ:

Ја сам јутрос и без те траве прогледао!... Камо среће да нисам!

СОФИЈА:

*Прогледао?*

ДРОБАЦ:

Кад сам те виђео јутрос... Кад ме та твоја коса јутрос дотакла...

СОФИЈА:

*Па то си ти налетео кад сам се враћала?*

ДРОБАЦ:

Ко да си ми скинула крв са очију!

СОФИЈА:

*Ја ти скинула? Види ти њега, молим те! И сада, наравно, видиш, очи ти се отвориле! Кажу шта видиш!* (ППШ: 308)

Тренутак мењања позиција моћи у дијалогу са Ви/ти на ти/ти (*Па то си ти налетео кад сам се враћала?/ Ја ти скинула...*) и први употребљен директив са Софијине стране (*Кажу шта видиш!*) указује на даљи прогрес мењања позиција у конверзацији:

(4л) СОФИЈА:

*Зар ниси могао ништа друго да радиш?*

ДРОБАЦ:

Шта друго?

СОФИЈА:

*Свеједно шта... Могао си да скупљаш траве, да све око тебе мирише!... Могао си да копаш гробове, да чистиш оборе и штале, да туцаш камен! И најгори посао... све ти је боље од тога!*

ДРОБАЦ:

Мого сам и да обрађујем земљу, да штавим коже... Мого сам да бојим и редим вуну, да ваљам сукно...

Мого сам код Браће Пецовића да учим браварски занат... Мого сам да печем лонце и тестије, да печем љеб...

СОФИЈА:

*Па зашто ниси?* (ППШ: 311)

Софија убрзо постаје доминантни саговорник који поставља тенденциозно питање с партикулом *зар*, а онда синтаксичким паралелизмом *могао си* намеће могуће одговоре. Дробац наставља синтаксички паралелизам (*мого сам*) и сада, као већ субординирани саговорник, прихвата наметнути ритам у конверзацији.

Након сугестивних питања, Софија иде даље и директивом у виду савета покушава да спаси себи живот:

(4љ) СОФИЈА:

*Треба што пре да побегнеш!*

ДРОБАЦ:



Од чега?

СОФИЈА:

*Од свега! Прво од те жиле!*

ДРОБАЦ:

Не могу ни од рођеног трага да побјегнем! А ће и да бјежим...

СОФИЈА:

*Наћи ће се неко место и за тебе...*(ППШ: 312)

На постављено Дропчево питање она одговара парцелатима (*Од свега! Прво од те жиле!*) и тиме интензивира започето наговарање. Интензитет додаје и партикула *и* у наредној реплици која служи да нарочито истакне појам уз који стоји (*за тебе...*), а недореченост у виду трију тачака оставља рецепијенту да сам допуни остатак исказа на основу схваћеног контекста.

Као најконфликтнији лик у драми, Гина поседује изразито дисенсне реплике, а то је најуочљивије у дијалогу између мужа и ње:

(4м) ГИНА:

*Побеже човек од смрада твоје ракишине!*

БЛАГОЈЕ:

Ово мирише као амброзија!

ГИНА:

*И јесте ми амброзија! Ко да су у њој даждевњаци презимили!... Оћу ли ја доживети да те бар пет минута у животу видим трезног?*

БЛАГОЈЕ:

Не пијем ја од беса, него од муке! (ППШ: 205)

Након тврдње обојене критиком (*Побеже човек од смрада твоје ракишине!*) у првој реплици, следи експресив у виду пребацивања због његовог константног пијанства. Чин пребацивања је могућ, јер су питању два блиска и равноправна саговорника. Он се у другој реплици састоји од неколико језичких особености: понављања дела његовог исказа (*И јесте ми амброзија!*) у циљу ироније, то потврђује и поредбена клауза која следи (*Ко да су у њој даждевњаци презимили!*) и на крају постављено тотално питање на који се очекује потврдни или негативни одговор. Благоје не одговара на жељени начин већ шири дијалошку секвенцу новим прилогом у виду разлога свога пијанства.

И наредни пример одсликава Гинин однос према супругу док он води дијалог са Софијом:

(4н) СОФИЈА:

Учинио ми се ко да је нешто пуцало!

БЛАГОЈЕ:

Не обраћајте пажњу, ја сам ту!

ГИНА:

*Велика сигурација!*

БЛАГОЈЕ:

Ја сам ратово под командом војводе Степе!

Ми смо се на Церу једним шињелом покривали!

ГИНА:

*Покриво си се, са мазгом, једним покровцем!* (ППШ: 213)

У размени реплика између Софије и Благоја, Гина се умеће најпре иронијом (*Велика сигурација!*), а затим чином омаловажавања (*Покриво си се, са мазгом, једним покровцем!*), такође једним експресивом с негативним ставом, не би ли му умањила вредност пред саговорницом.

Гина не крије ни анимозитет који осећа према Софији. Тај анимозитет најчешће исказује репрезентативом, конкретно чином оговарања:

(4њ) ГИНА:

Пази да ти јајници не озебу!... *Дивна вода, дивне стене за сунчање, све јој је дивно! Камелицу види, а рат око себе не види!*

СИМКА:

Ти глумци су увек живели мимо света!

ГИНА:

*Не стиди се ни да се голити!*

СИМКА:

Да ти кажем, не би ми веровала!

ГИНА:

А ја од ујтру не вадим руке из корита!

СИМКА:

Она карминише и брадавице на грудима!

ГИНА:

*Не би се либила да изнесе чавку на тезгу, па дрмај, Дрмане, и кудељај, Куделине!* (ППШ: 214-215)

Након два репрезентатива (*Дивна вода, дивне стене за сунчање, све јој је дивно! Камелицу види, а рат око себе не види!/ Не стиди се ни да се голити!*) не либи се и оптужити је за највећи неморал (*Не би се либила да изнесе чавку на тезгу...*). Занимљиво је запажање да једино у разговору са Симком она постиже консенс, јер обе у себи носе љубомору према лепој, младој глумици.

Врхунац љубоморе се огледа у њеном поређењу са Софијом:

(4о) ГИНА:

*Да ја обучем њено, а она моје, не би се видела крај мене ко ни пачавра!*

БЛАГОЈЕ:

Могу да замислим!

ГИНА:

*Него носим мушке ципеле, мушки капут, ринтам, радим, опасујем се конопцем! Боље да сам се овим конопцем око врата опасала, него што живим поштено!*

БЛАГОЈЕ:

Лако је бити поштен с таквом лепотом!

СИМКА:

Мого би да имаш бар мало обзира!

ГИНА:

*Има он обзира, кад му нешто треба! Гино скувај, Гино опери, Гино додај, Гино устај, Секула се упишкио, Гино камфор, Гино стего ме ишијас, Гино кирију, Гино струју, Гино дрва, погино од Гине дабогда!* (ППШ: 219-220)

На Гинино поређење, Благоје одговара *исмевањем* оба пута (*Могу да замислим!/ Лако је бити поштен с таквом лепотом!*) што представља изразито дисенсну стратегију, јер оба говорника инсистирају на свом мишљењу. Исмевање у другој Благојевој реплици долази као реакција на део претходне Гинине реплике (*Боље да сам се овим конопцем око врата опасала, него што живим поштено!*) која припада *јадиковању*, подтипу експресива с негативним ставом, којим „G1 tematizira vlastito stanje ili odnos prema G3 sa svrhom da da oduška osjećajima“ (Ivanetić 1989: 143). На исмевање одговара Симка, а не Гина, и то говорним чином пребацивања (*Мого би да имаш бар*

*мало обзира!*). Благоје ту пропушта турнус, јер Гина наставља опет с експресивом с негативним ставом, приказујући Благојев однос према њој цитирајући га, чиме активира поред експресивне функције и конативну, употребом вокатива и императива. Она ову реплику у облику директива завршава говорним чином *клетве*, као врхунцем негативног односа међу саговорницима.

Хармонија не постоји ни у глумачкој трупи:

(4п) ЈЕЛИСАВЕТА:

*Ансамбл од четири глумца не може да игра комад са петнаест или двадесет лица!*

ВАСИЛИЈЕ:

Довијамо се како умемо!

ЈЕЛИСАВЕТА:

*Баи се лепо довијамо, нема шта! Од двадесет лица ти пола штрихујеш! А од оних што остану, поделиш нам по две или три улоге на сваког! Жене играју мушкарце, мушкарци жене! Уместо да се сконцентришемо, ми се распамећујемо! А драмски писци се у гробовима преврћу!*

ВАСИЛИЈЕ:

Биће најбоље да се одморимо, и опустимо! Нормална је нервоза уочи представе! (ППШ: 236)

Говорни чин пребацивања у овом примеру припада Јелисавети, док Василије покушава да одржи консенс правдањем и несупротстављањем.

Улогу наратора на самом крају драме преузима Симка:

(4р) СИМКА:

*Секула је јутрос пуштен из затвора!*

ЈЕЛИСАВЕТА:

Зато смо ми обукли белу хаљину!

СИМКА:

*Пуштен је на основу синоћњег признања господина Филипа... Хтела је и Гина да пође са мном, да се захвали, али мора да пере велики веш!*

ЈЕЛИСАВЕТА:

Њу ће и сахранити у оном кориту!

СИМКА:

Прави разлог је што хоће да сакрије стид!

ЈЕЛИСАВЕТА:

Гина и стид!

ВАСИЛИЈЕ:

Због чега стид?

СИМКА:

Због чега, због свега! Софија јој је Секулу спасла од мучења...

СОФИЈА:

Ја га спасла?

СИМКА:

*Дробац је ишао за вама као опчињен, Секулу није ни типнуо! А покојни Филип га је спасао од смртне казне!*

ЈЕЛИСАВЕТА:

Филип га је ослободио дрвеним мачем! (ППШ: 336-337)

(4с) СИМКА:

Станите, чекајте!

Замало да заборавим да вам кажем!

*Оног Дропца, батинаша, нашли обешеног!*

*Обесио се на Татинцу, о неку крушку!*

*Једна велика јерибасма, рађа по вагон!*

*Обесио се оном жилом, којом је тукао!*

*А у руци му нашли видову траву!* (ППШ: 342)

Репрезентативу с референцијалном функцијом као доминантном, јер носи податке о „предмету“ говора, у овом случају о ослобађању Секуловом и Дропчевој смрти, Симка додаје и афективну ноту експресивне функције, тј. сазнајном аспекту језика придодаје емотивни тон. То најбоље показују екскламативне конструкције које доминирају у њеним репликама.

У првом примеру узрок афективности је емотивни тон који води порекло од интимних осећања које гаји према Секулу, а у другом је разлог екскламативности физичке природе, јер о смрти једног тлачитеља саопштава вичући за одлазећим глумцима који је ипак не чују.

#### 8.5.1. Закључне напомене о говорним чиновима у драми „Путујуће позориште Шопаловић“

Многобројни сукоби у овој драми истичу дисенсне стратегије у конверзацији ликова.

Дискурс моћи изражен је нарочито у иследничким дијалозима Милуна и Мајцена с глумцима. То се огледа у доминирању директива у виду претњи и заповести, али и прекора.

Исти лик Милун бива другачији саговорник у размени реплика са суграђанима и када постоји реципроцитет у обраћању једни другима.

Социјално и дискурзивно ниже рангиран по статусу и образовању, али ситуацијски истакнут као окупаторски батинаш, Дробац се понаша као доминантан саговорник у свакој размени реплика, где у његовом турнусу доминира чин претње. Он доживљава преображај, чиме се мења и његова дискурзивна моћ након занимљиве конверзације са глумицом Софијом. Од доминантног он постаје субординирани саговорник.

Реплике најконфликтнијег лика, Гине, одликују се изразито дисенсним стратегијама, јер инсистира у сваком разговору на свом мишљењу. На њене дисенсне реплике упућене Благоју, а које припадају говорном чину јадиковања, Благоје узвраћа говорним чином исмевања, изразито дисенсном стратегијом.

Симка, као неконфликтна личност, стално је у консенсу са свим саговорницима, а на само крају драме додељена јој је и улога наратора. Ту улогу она остварује репрезентативом који због природе односа према предмету поруке ипак боји и експресивном, поред референцијалне функције.

#### 8.6. Закључак о прагматичким аспектима у целокупном корпусу

Као што је истраживање дијалога у четвртој поглављу донело занимљиве резултате у виду најфреквентнијег типа дијалога, референцијалног дијалога, чиме се није потврдила хипотеза да доминира дијалог конфликта, тако и у овом делу прагматичких истраживања потврђује се доминација референцијалне функције у свим четирма драмама. Она не долази никад сама већ јој је увек придружена нека друга функција, како је писао и Јакобсон, у овом случају, најчешће експресивна. То не представља изненађење кад је у питању овај књижевни род, који, у одсуству правог приповедача, ставља ликове у ту улогу па се у њиховим репликама поред информација о контексту драме мора осетити и њихово осећање и мишљење о информацијама које износе.

Реплике споредних ликова у „Хасанагиници“ и „Боју на Косову“, које отварају, али и затварају драму, управо су носиоци референцијалне функције. У првој драми су то реплике ликова мушког пола, аскери, а у другој, женског: Праља, Пиљарица и

Велисава. Зато што се ситуације о којима говоре тичу и њиховог живота, они у својим репликама уносе емотивни набој у виду екскламативних реченица, а самим тим уводе и експресивну функцију у свој вербатив.

Занимљиво је опажање да се два главна лика у обема драмама, Хасанагиница и Кнез Лазар, такође налазе у позицији наратора, хроничара свог времена, што није уобичајено у дискурсу драме.

Заједничко овим ликовима је да, поред реплика с референцијалном функцијом емоционално обојених, употребљавају у том случају говорни чин репрезентатив, а да веома ретко употребљавају директив.

Зато њихови опоненти, Хасанага и Бег Пинторовић, с једне, и Вук Бранковић и Бајазит, с друге стране, користе скоро искључиво директиве (наређења, заповести) са субординираним саговорницима, али и говорни чин прекоревања, док са социјално једнаким користе експресиве с негативним ставом, говорни чин пребацавања, а самим тим је у њиховом дискурсу активна конативна функција текста.

Реплике наведених ликова чине већи део драме, па се сходно говорним чиновима које користе, истичу дисенсне, некооперативне, стратегије. Хасанага и Бег Пинторовић као изразито дисенсни ликови често не поштују ни начело учтивости. Хасанага је неучтив према поданицима и Хасанагиници, а Бег Пинторовић ово начело крши најчешће у разговору са женама, које у доба патријархата нису биле једнаке с мушкарцима, па је изражен и однос моћи и пола.

Такав је случај и са дискурсом Вука Бранковића, познатом по ниском степену учтивости према саговорницима, али са изразитом манипулативном моћи пред властелом, нарочито у свом ораторском монологу где крши и максимум квалитета, принципа кооперативности, где говори, а нема ваљан доказ, о Обилићевој издаји.

Сличне вербативе користи и Бајазит, али поред директива упућених субординираним саговорницима, он прибегава у једном дијалогу и говорном чину исмевања, експресиву с негативном стратегијом, не би ли понизио дискурзивно јачег саговорника Кнеза Лазара.

Када се говори о другим двома драмама, „Чудо у Шаргану“ и „Путујуће позориште Шопаловић“, ту је ситуација унеколико другачија.

У првопоменутој драми мноштво микротема доноси и мноштво наратора, а самим тим се и репрезентатив уз експресив истиче као доминантан говорни чин, којег прате референцијална и експресивна функција. Лик који учествује у већини дијалога, Иконија, одликује се шареноликим дискурсом који се креће од емпатије према Просјаку, преко ироније и пребацавања према Госпави, упозорењу према Јагоди до незаинтересованости у дијалогу са Скитницом.

Лик који је такође веома заступљен у размени реплика са доста саговорника је и Цмиља. Она се креће од поштовања консенсних стратегија, у разговору са Јагодом, до крајње дисенсних, у расправи са Госпавом. Но, оно што је највише карактерише је упућеност на саму себе у многим репликама, што води доминантној експресивној функцији у њеном дискурсу.

Редак пример високог степена учтивости у кафанској атмосфери ове драме свакако је пример комуникације војника Танаска према претпостављеном Манојлу.

А још ређи пример постигнутог консенса међу саговорницима, проналази се у последњој слици драме када се над одром једног од ликова остали окупљају да одају почаст преминулом уз максималну дозу учтивости према његовом прошлом животу.

„Путујуће позориште Шопаловић“ је драма са пуно сукоба и дисенсних стратегија. Њу обележавају три лика с изразитим дискурсом моћи, који укључује социјалну, ситуацијску и дискурзивну моћ, а то су Милун, Мајцен и Дробац. Као социјално доминантни ликови, Милун и Мајцен, користе своју позицију да прете и

наређују, а Дробац, као ситуацијски доминантан лик, користи своју моћ за застрашивање својих суграђана. Он доживљава у свом дискурсу моћи преображај у дијалогу са глумицом Софијом, па постаје субординирани саговорник, чиме даје печат својој карактеризацији лика.

Гина, као најконфликтнији лик, склона је дисенсним стратегијама у експресивима с негативном стратегијом у својим репликама, не поштујући начела кооперативности, нити начело учтивости, сем када осећа страх од саговорника, попут Дропца.

Не треба заборавити на битну функцију језика која је уочена у свим четирма драмама, а која је присутна у књижевноуметничком стилу у великом степену, а то је поетска функција. Поетска функција се у овом корпусу најчешће јавља у виду рекуренције, понављања одређених елемената исказа, који су већ уочени и анализирани као конектори који повезују текст у целину, али и помажу да се истакну поједине лексеме својом позицијом у тексту, које нимало случајно представљају кључне речи ових драма на којима почива њихова структура.

## 9. Закључак

Предмет ове дисертације дефинисан је као испитивање кључних текстуалнолингвистичких особина драмског дискурса Љубомира Симовића у његовим четирма драмама с придруженим испитивањем прагматичких аспеката овог дискурса. Наиме, реч је о подстилу књижевноуметничког стила који се одликује дијалогичношћу, односно највишим степеном конверзације, па се самим тим намеће као обавезно испитивање говорних чинова и односа међу саговорницима у изабраном драмском дискурсу.

Водећи се основним задацима и циљевима истраживања, дисертација садржи два дела, први, обимнији део рада, чини испитивање организације текста која садржи поглавље о тематској структури текста подељено на три потпоглавља која проучавају наслове, макротему и микротеме, као и тематску прогресију. Иза тематске структуре, анализирани су доминантни кохезивни механизми, структура и типови дијалога и монолога, дидаскалије и интертекстуалност. Када је реч о прагматичким аспектима, у другом, мањем по обиму, делу рада, испитивани су: језичке функције, говорни чинови, начела кооперативности, стратегије учивости и односи у дијалогу.

Треће поглавље у коме се проучава тематска структура драма: „Хасанагиница“, „Бој на Косову“, „Чудо у Шаргану“ и „Путујуће позориште Шопаловић“, доноси занимљиве закључке из сва три потпоглавља.

Анализирајући наслове ових драма уочено је одсуство глагола у њима, а доминантно присуство именичких синтагми. Овим синтагмама се најављује садржај текста који именују, па самим тим носе референцијалну функцију у тексту.

Теме две историјске драме, „Хасанагинице“ и „Боја на Косову“, откривају њихови наслови, а све захваљујући контексту и познавању народне књижевности на чијим су мотивима и настале.

Сви наслови у драми „Хасанагиница“ сачињени су од именичких синтагми којима се номинализује простор, при чему је у центру тих синтагми најчешће апелатив *кућа* у његовом денотативном значењу.

У драми „Путујуће позориште Шопаловић“ наслови слика структурно представљају супстантивне синтагме, са девербативном именицом у центру. Таквом именицом се кондензује садржај слике, а њене рекцијске допуне откривају лица која трпе дате радње. Наслови у овој драми неретко садрже и податак где се сцена одвија. Најзанимљивији за анализу су наслови са раставним везником *или* који дели садржај слике на два догађаја, а именичке синтагме којим почињу представљају симболе који се понављају кроз текст драме.

Драма „Бој на Косову“ има структурно најразвијеније и најразноврсније наслове јер се у њима јављају, поред именичких синтагми, и наслови у виду зависносложених реченица. Занимљиво је понављање речи *динар* у чак четири наслова слика, којом писац добро повезује текст и која постаје једна од кључних речи знатног дела драме.

Неименоване слике у драми „Чудо у Шаргану“ представљају минус-поступак, настао намером писца да привуче читаоца да до краја прочита текст. Референцијална функција наслова је оваквим поступком занемарена и препуштена дијалогу и дидаскалијама ове драме.

Оно што се може закључити након анализе наслова драма и њихових слика јесте да је њима углавном испуњена главна функција која им је додељена, а то је референцијална функција и да оне својом структуром обухватају садржај дела драме који представљају. Понављање одређених језичких јединица, како у насловима, тако и у тексту драме, доприноси и кохеренцији текста. Ова својеврсна чворишта текста, својом

позицијом и јасном структуром којом испуњавају свој задатак, а то је да на неки начин суфлирају садржај текста, заиста представљају једну од јаких позиција ових драма.

Анализа макротема и микротема, као и тематске прогресије све четири драме понаособ, у двама следећим потпоглављима, доноси занимљиве закључке. Уочена је боља повезаност макротеме са микротемама у двама историјским драмама, „Хасангиници“ и „Боју на Косову“, у односу на друге две, савремене, драме, „Путујуће позориште Шопаловић“ и „Чудо у Шаргану“.

У првим двама наведеним драмама микротеме не ометају главну радњу, већ су дате да ублаже напетост главне теме, у првој драми, округлост Хасанагину према Хасангиници, а у другој, неслогу српске властеле, али су ту и да успоре радњу пред кулминацију драме.

Ситуација у тематско-структурном погледу у другим двама драмама је сасвим другачија. Присуство мноштва микротема у драми „Чудо у Шаргану“ које се преплићу, али и ометају једна другу, држи читаоца до самог краја драме у неизвесности и немогућности да одреди макротему овог текста. Сам крај драме доноси закључак о макротемати текста (*неснађеност маргиналног слоја друштва*) која повезује све микротеме око једног лика, лоше реинкарнације Исуса Христа у виду Просјака.

Нешто чвршће тематске структуре је драма „Путујуће позориште Шопаловић“, у којој макротема није често ометана од стране микротема, већ оне доприносе динамичности текста приказујући контекст одвијања главне теме.

Макротема ове драме дефинисана је као *пропадање једне групе људи окупљене у позоришној трупи услед неупућености паланачког живља у уметност* и заиста овако дефинисана може представити срж ове драме.

Треће потпоглавље у коме је анализи подвргнута тематска прогресија изабраних драма, показује колико је та анализа условљена претходном анализом макротема и микротема. Што су микротеме више повезане са макротемом, то је доминантнија једна тематска прогресија, непрекидна тема, која долази у неколико својих видова.

Неке од њих су пример класичног трајања теме кроз елипсу, затим трајања једне теме употребом супститутивних речи, а онда и стилистички најзанимљивији вид ове прогресије, репетиција, понављање лексеме, синтагме, зависне клаузе која представља дату тему. По учесталости следе примери рашчлањене реме, просте линеарне прогресије и изведене теме, а посебно су занимљиви примери компликоване тематске прогресије у којима тема траје, али је елидирана, а прва рема се дели на своје подреме.

Четврто поглавље чини анализа доминантних кохезивних механизма у овим драмама. Као најчешћи вид кохезије уочене су и анализирани синтаксичке фигуре с редупликацијом речи или синтагми унутар већих јединица. Зависно од локализације редуплицираних јединица у већој јединици постоји велики број различитих врста тих фигура.

Бројни су примери анафоре ојачане другим фигурама понављања попут мезоанафоре и анадиполозе, али и полисиндета. Анафора која доприноси целовитости текста, наглашавајући кључне речи, заједно с полисиндетом ствара утисак ишчекивања, сугерише градацијско приказивање, а самим тим доприноси повезаности текста. Заједно са анадиплозом, истиче кључну лексему, тему коју проширује новим рематским садржајима.

Полиптотонска понављања пронађена у корпусу служе за то да теми која је константна додају нове рематске садржаје, уз слободну позицију теме у сваком новом исказу.

Синтаксички паралелизам као конектор у овим драмама готово увек долази удружен са једном, а некада више синтаксичких фигура. Најчешћи су примери



повнављања синтаксичког паралелизма са анафором, затим са епифором и полипотоном.

У малом броју примера присутне су и анадиплозична кохезија, права линерна прогресија, затим мезофорска кохезија, сталним понављањем средишње јединице писац понавља и део претходне реме, али и епифорска, доследним понављањем исте језичке јединице на крај неколико узастопних исказа даје се одређени ритам исказу. Управо су у епифорском понављању уочене кључне речи *зашто*, *политика*, *камен у темељу*.

Редак пример понављања облика вокатива именичке речи у овом корпусу употребљен је као покушај успоравања радње у исказима.

Понављање као конектор у драмском тексту јавља се и у репликама два говорна лица. При конверзацији понављање дела исказа претходног говорника је сасвим уобичајена појава, а за то постоје различити разлози. У дијалогу саговорници најчешће имају исту тему којој додају нови садржај.

Понављање одређених делова исказа се у дијалогу најчешће јавља као израз изненађења другог саговорника након реплике првог, затим прекора, утехе, али и постављања питања ради подстицања саговорника да питање постави у правом облику.

Фигуре понављања, као доминантни кохезивни механизам у драми, Симовић бира да би успешно повезао исказе у текст, а читаоца подстакао на праћење и интерпретирање успостављених релација.

Као кохезивно средство реторичко питање заузима у овом корпусу занимљиво место, нарочито у исказима женских ликова у драмама „Чудо у Шаргану“ и „Хасанагиница“, што представља начин да се прикаже очигледна безизлазна ситуација у којима се налазе.

И друге стилске фигуре нашле су се у улози кохезивних средстава, попут дистрибуције и амплификације. Захваљујући својој особини да прво уведе општи појам којим се касније проширује исказ у виду детаљног описа делова тог појма, код амплификације, односно који конкретизује недовољно јасан садржај општег појма, код дистрибуције, повезују текст управо дедуктивним путем, где се кроз општи појам конкретизују појединачни појмови, па се текст развија занимљивим путем.

Регресија је уочена у једном примеру као навођење два појма у координираној вези, која се затим конкретизују у засебним исказима, као и пример два монолога обогаћена истим рефреном који је успео да повеже два лика одувек супротстављена, али и њихове међусобно удаљене реплике.

Хипотеза која је постављена на почетку рада да се у анализи целокупног корпуса очекује доминантно присуство дијалога конфликта, анализом појединачних драма, у петом поглављу, она није потврђена.

Почев од „Хасанагинице“ где три главна лика најчешће међусобно али и са другима, обично својим поданицима, граде дијалог на сукобу мишљења, та врста дијалога није квантитативно најзаступљенија у овој драми, већ је то референцијални дијалог. И у „Боју на Косову“ један од главних ликова, Кнез Лазар, упознаје своје саговорнике, а пре свега читаоце са историјом Србије, а они који ову врсту дијалога најбоље приказују су споредни ликови драме.

Процентуално највише ове врсте дијалога има у драми „Чудо у Шаргану“ а разлог томе крије се у потреби већег броја ликова, једнако заступљених у драми, да испричају своју животну причу, па сходно томе свака микротема одговара новом референцијалном дијалогу.

Поступци појединих ликова морају се оправдати и приближити читаоцу преко описа њиховог животног тока и њихових карактеристика од стране других ликова, стога је ова врста дијалога такође веома заступљена у „Путујућем позоришту Шопаловић“.

Драма се као врста не би могла написати без сукоба око кога се радња гради, па се на другом месту према заступљености налази дијалог конфликта. Чак и Хасанагиница, у умирућем феудалном друштву, има реплике којима се супротставља својим саговорницима, мада тај отпор не наилази на одобравање мушкараца којима је као жена подређена.

Интерес српске властеле у „Боју на Косову“ рађа бројне сукобе на српском двору, а кулминацију тих сукоба видимо на Кнежевој вечери, али и на попришту боја између две зараћене војске. Сукоби се не дешавају само на српској страни, већ и на турској, међу завађеном браћом, Бајазитом и Јакубом. Најмање сукоба и тог типа дијалога самим тим налази се у „Чуду у Шаргану“ а занимљиво је да један лик нарочито везује за себе тај тип дијалога, Госпава.

У „Путујућем позоришту Шопаловић“ дешавају се сукоби у размени кратких реплика становника вароши и глумаца, а Гина, попут поменуте Госпаве, карактером срдита жена, скоро са сваким саговорником остварује овај тип дијалога.

Прагматички тип дијалога није нарочито заступљен, изузев у „Боју на Косову“, а тамо где је пронађен углавном прелази у неки други тип дијалога, најчешће дијалог конфликта, или је дат као његов подтип попут иследничког и инструктивног дијалога.

Мисаони / филозофски дијалог не долази уште у свом правом облику, већ као свој подтип дијалог-монолог и то у ретким ситуацијама када више саговорника деле исто мишљење о нечему.

Дијалог интимизације забележен је само као неуспели покушај између двоје одавно удаљених супружника, у случају Хасанаге и мртве Хасанагинице, као и двоје дијаметрално различитих ликова, Софије и Дропца.

Интимни монолог остварује једино Цмиља која наглас снива о удаји. Ораторских монолога нема пуно, а издвојен Бранковићев монолог служи да се само боље истакне његова карактеризација лика.

Све четири драме обилују екскламативним и интерогативним конструкцијама и то у свим типовима дијалога. Уочене су најчешће емоционално обојене екскламативне конструкције, као и оне с децидном директивношћу с употребљеним императивом. Од врсте питања подједнако су заступљена тотална и парцијална, а алтернативних готово да и нема. Интерогативне конструкције поједини ликови употребљавају када немају одговор на већ постављена питања, па одговарају контрапитањима, када се ишчуђавају или купују време за одговор понављајући саговорников део исказа у њима.

Реторичка питања су језички манир многих ликова. На њих као што је опште познато се не очекује одговор већ је у њима он већ садржан и она се сматрају сугестивним питањима. Хасангиници су реторичка питања оружје у разговору с братом, мајком и Јусуфом, Кнезу Лазару служе за истицање његовог проматрања о ономе што је било и што ће бити, Филипу глумцу она су бекство из стварности у свет глуме да ни сам није свестан када границу те две крајности прелази, па самим тим претерује с употребом оваквих конструкција.

Дијалог, као најзаступљенија форма драме, испунио је своју референцијалну функцију у недостатку приповедача и дао детаљан опис многих ситуација у овим драмама, па самим тим и доминантно присуство референцијалног дијалога не треба да буде велико изненађење. Иако дијалог конфликта долази по заступљености на друго место, не може се занемарити његова кључна улога у изградњи радње у овим драмама, која се захваљујући њему брзо одвија и смењује неком новом радњом.

Шесто поглавље чини анализа дидаскалија у изабраном корпусу. Љубомир Симовић акценат ставља на дијалог јунака, док је референцијална функција језика, иначе резервисана за дидаскалије, занемарена, што резултира врло сажетим и сведеним дидаскалијама. Ово је својеврсан минус-поступак, јер референцијалну функцију писац

даје кроз дијалог ликова, па самим тим они преносе информацију о контексту драме. Најразвијеније дидаскалије у Симовићевим драмама су уводне, оне указују на ситуацију и простор у коме јунаци обитавају, док су остале штуре и углавном приказују физичко и психолошко стање ликова. Док су у драми „Бој на Косову“ бројније дидаскалије које означавају почетак сцене него оне између реплика, у „Хасанагиници“ је ситуација обратна, с тим што је у њој уочено минимално присуство дидаскалија, што представља минус-поступак који је као такав стилоген.

Ситуација је другачија у осталим двома драмама у којима су подједнако присутне дидаскалије оба типа, не нарочито развијене дескриптивно, али свакако заступљене. Разлог томе може бити и чињеница да се у овим двома драмама развија много микротема, па одсуство наратора се надокнађује највише дијалогом.

Штурост дидаскалија унутар реплика у драми „Бој на Косову“ може се оправдати пишем намером да редитељу препусти развијање детаља, али и начин понашања ликова у репликама.

Говорна карактеризација ликова у свим четирма драмама је готово потпуно запостављена, јер очигледно да Симовић није желео да среће пажњу на начин говорења ликова.

Одсуство дескриптивних дидаскалија уз имена ликова на почетку драме у „Хасанагиници“, одваја је од остале три драме. Међутим, ни у њима не постоји уједначеност у опису ликова, па су најопширније оне у „Чуду у Шаргану“, где је дат и старосни опис ликова, као и социјални статус; иза ње следи по опширности описа „Бој на Косову“ и „Путујуће позориште Шопаловић“, при чему је у првој драми акценат стављен на прецизирању титула ликова и родбинској повезаности међу њима, а у другој драми, уз имена, најчешће стоји опис неких физичких особина, тј. ствари или костима у којима су препознатљиви.

Када се говори о глаголском времену које доминира, очекивано је то презент, али у драми „Путујуће позориште Шопаловић“ уочено је неколико примера најављивања будућности футуrom првим и то увек када се говори о лику Филипа глумца.

Седмо поглавље доноси резултате интертекстуалних веза Симовићевих драма с народном поезијом. Писац „позајмљује“ мотиве и главне ликове из народне поезије, конкретно из народне баладе „Хасанагиница“ и песама преткосовског и косовског циклуса. Симовић мотиве у „Хасанагиници“ не само да проширује већ их ставља у савремени контекст, мењајући донекле „позајмљене“ главне ликове, али и попуњавајући празнине које су носили предлошци на основу којих су настале драме. Те празнине он попуњава околностима које су читаоцу биле непознате у обома историјским драмама.

Већ самим насловом писац у драми „Бој на Косову“ алудира на најтрагичнији догађај у нашој историји уз подржавање мотива који прате централни догађај ових циклуса, а то је Кнежева вечера. Симовић, међутим, тај догађај не поставља као централни, какав иначе има поетолошки статус у поменутиим циклусима, па је већи део Симовићеве драме посвећен споредним ликовима, који читаоцу својим репликама разјашњавају околности уочи и након битке.

Драма „Чудо у Шаргану“ већ у наслову носи лексему која подсећа на библијско чудо у Витлејему, али и Пекићев роман *Време чуда*. Са обома матрицама он дели и интертекстуалну везу у виду исцелитеља. Позајмио је мотив исцелитеља, али је лик Просјака изградио као антипод Спаситељу, управо као и Пекић.

Иако се чуда дешавају, она постају „терет“ излеченима, а сам Просјак долази у стање безнађа, јер његова исцелитељска чуда наилазе на отпор оних којима је помагао, па схвата колико је апсурдан живот који води.

Анализом грађе дошло се до закључка да у Симовићевим драмама долази до ‘позајмице’, тј. до трансмисије јединица, структура, мотива, тема, слика, алузија и сл. –

тј. до њиховог измештањем из једног традиционално утврђеног вербатолошког система у други, одакле се оне аутоматски враћају у систем књижевних, језичких и стилских вредности, уграђујући се делатно су структуру канона српске књижевности. Преношењем форми из драме у драму, или, чешће – из историјске, религијске, фолклорне или уметничне извандрамске стварности – Симовић им додељује не само друкчији вербатолошки облик, већ и друкчији смисао, чија се вредност конституше унутар одређене драме.

Осмо поглавље представља истраживање ових драма с прагматичких аспеката. Потврђена је доминација референцијалне функције у свим четирма драмама. Међутим, она не долази никад сама већ јој је увек придружена нека друга функција, како је писао и Јакобсон, у овом случају, најчешће експресивна.

У овом књижевном роду у одсуству правог приповедача стављају се ликови у ту улогу па се у њиховим реплика поред информација о контексту драме мора осетити и њихово осећање и мишљење о информацијама које износе.

Носиоци референцијалне функције у два историјска драмама, „Хасанагиници“ и „Боју на Косову“, реплике су споредних ликова, које представљају референтни оквир у овим драмама, јер их отварају и затварају. У првој драми су то реплике ликова мушког пола, аскери, а у другој, женског: Праља, Пиљарица и Велисава. Уносећи емотивни набој у своје реплике у виду екскламативних реченица, они самим тим уводе и експресивну функцију у свој вербатив.

Оно што није уобичајено у дискурсу драме јесте да се два главна лика у обема драмама, Хасанагиница и Кнез Лазар, налазе у позицији наратора, хроничара свог времена. Поред реплика с референцијалном функцијом емоционално обојених, ова два лика употребљавају у том случају говорни чин репрезентатив, а веома ретко употребљавају директив.

Њихови опоненти, Хасанага и Бег Пинторовић, с једне, и Вук Бранковић и Бајазит, с друге стране, користе скоро искључиво директиве (наређења, заповести) са субординираним саговорницима, али и говорни чин прекоревања, док са социјално једнаким саговорницима користе експресиве с негативним ставом, говорни чин пребацивања, а самим тим је у њиховом дискурсу активна конативна функција текста.

Сходно говорним чиновима које користе наведени ликови чије реплике чине већи део драме, истичу се дисенсне, некооперативне, стратегије. Хасанага и Бег Пинторовић као изразито дисенсни ликови често не поштују ни начело учтивости. Хасанага је неучтив према поданицима и Хасанагиници, а Бег Пинторовић ово начело крши најчешће у разговору са женама, које у доба патријархата нису биле једнаке с мушкарцима, па је изражен и однос моћи и пола.

И дискурс Вука Бранковића препознатљив је по ниском степену учтивости према саговорницима, али са изразитом манипулативном моћи пред властелом, нарочито у свом ораторском монологу где крши и максимум квалитета, принципа кооперативности, где говори, а нема ваљан доказ, о Обилићевој издаји.

Сличне вербативе користи и Бајазит, али поред директива упућених субординираним саговорницима, он прибегава у једном дијалогу и говорном чину исмевања, експресиву с негативном стратегијом, не би ли понизио дискурзивно јачег саговорника Кнеза Лазара.

Унеколико другачија је ситуација у другим два драмама, „Чудо у Шаргану“ и „Путујуће позориште Шопаловић“.

Присуство мноштва микротема у драми „Чудо у Шаргану“ доноси и мноштво наратора, а самим тим се и репрезентатив уз експресив истиче као доминантан говорни чин, којег прате референцијална и експресивна функција. Лик који учествује у већини дијалога, Иконија, одликује се шареноликим дискурсом који се креће од емпатије према

Просјаку, преко ироније и пребацивања према Госпави, упозорењу према Јагоди до незаинтересованости у дијалогу са Скитницом.

Цмиљин дискурс се креће од поштовања консенсних стратегија, у разговору са Јагодом, до крајње дисенсних, у расправи са Госпавом. Но, оно што га највише карактерише је упућеност лика на самог себе у многим репликама, што води доминантној експресивној функцији у његовом дискурсу.

Редак пример високог степена учтивости у кафанској атмосфери ове драме свакако је пример комуникације војника Танаска према претпостављеном Манојлу.

А још ређи пример постигнутог консенса међу саговорницима, проналази се у последњој слици драме када се над одром једног од ликова остали окупљају да одају почаст преминулом уз максималну дозу учтивости према његовом прошлом животу.

„Путујуће позориште Шопаловић“ је драма са пуно сукоба и дисенсних стратегија. Њу обележавају три лика с изразитим дискурсом моћи, који укључује социјалну, ситуацијску и дискурзивну моћ, а то су Милун, Мајцен и Дробац. Као социјално доминантни ликови, Милун и Мајцен, користе своју позицију да прете и наређују, а Дробац, као ситуацијски доминантан лик, користи своју моћ за застрашивање својих суграђана. Он доживљава у свом дискурсу моћи преображај у дијалогу са глумицом Софијом, па постаје субординирани саговорник, чиме даје печат својој карактеризацији лика.

Не поштујући начела кооперативности, нити начело учтивости, сем када осећа страх од саговорника, Гина је склона дисенсним стратегијама у експресивима с негативном стратегијом у својим репликама.

Поетска функција очекивано веома је присутна у свим четирма драмама. Најчешће се јавља у виду рекуренције, понављања одређених елемената исказа, који су већ уочени и анализирани као конектори који повезују текст у целину, али и помажу да се истакну поједине лексеме својом позицијом у тексту, које нимало случајно представљају кључне речи ових драма на којима почива њихова структура.

Након спроведене методе дескрипције, као и методе анализе и синтезе на изабраном корпусу са примарно текстуалнолингвистичког, а онда и прагматичког аспекта, дошло се до потврде већег броја постављених хипотеза.

Употреба кохезивних елемената заиста олакшава рецепцију текста, а у томе им помаже доследна тематска прогресија којом се Симовић служи у већини примера, јер непрекидном темом као фреквентном тематском прогресијом успева да истакне кључне речи које се понављају као својеврсни конектори и представљају костур самих драма око којег се плету мотиви главне радње која прати макротему и све микротеме које творе ту макротему. Тиме је потврђена и друга хипотеза у којој је понављање у функцији посебне категорије, пре свега за истицање делова текста.

Дијалог конфликта јесте фреквентан у овом корпусу, али није најфреквентнији, већ је то референцијални дијалог, чиме није потврђена трећа хипотеза у потпуности.

Сходно томе, и наредна хипотеза је само делимично потврђена, јер само доминантно присуство референцијалног дијалога вуче за собом и референцијалну функцију као доминантну језичку функцију. Но, како она у већини примера не егзистира сама у репликама, она је удружена најчешће с експресивном и конативном функцијом.

И пета хипотеза налази упориште у анализи ораторског монолога где доминира конативна функција услед обраћања војсковође војсци и самим тим усмерености на реципијента.

У вези са четвртом хипотезом је и шеста хипотеза, која је потврђена, а којом се претпоставља да је референцијална функција занемарена у правом смислу, али је дата кроз дијалог ликова, јер они сами преносе информације о контексту драме.

Седма хипотеза је такође нашла потврду, али у упоредном корпусу који припада народној поезији, те се долази до закључка да се Симовић служи интертекстуалним елементима и на свој начин да интерпретира старе теме.

Нарушавање принципа кооперативности, потврђено је као наредна хипотеза, јер у дијалозима доминира инсистирање једног или оба саговорника на прихватању његовог става.

Девета хипотеза је такође нашла упориште у анализираним примерима где се истичу дисенсне стратегије с говорним чиновима који најчешће припадају експресивима с негативним ставом, а поштовање консенса међу саговорницима налази место у малом броју дијалога.

Хипотеза да социјално детерминисана моћ код доминантног саговорника води непоштовању стратегија учтивости нашла је потврду у бројним примерима.

Однос пола и моћи јесте изражен у историјским драмама, што је била и једанаеста претпоставка, док се у савременим драмама тај нерепроцитет није уочио, напротив, стиче се утисак да је дискурс женског пола равноправан мушком, а неретко и доминантнији ако се упореди учесталост узимања речи као и дужина реплика.

## Литература

- Ашић 2011: Tijana Ašić, Nauka o jeziku, VeeBook-Филум.
- Бабић 2015: Миланка Бабић, Синтаксички и стилистички огледи, Београд: Јасен.
- Багић 2012: Krešimir Bačić, Rječnik stilskih figura, Zagreb: Školska knjiga.
- Бадурина 2008: Lada Badurina, Između redaka: studije o tekstu i diskursu, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Балухати 1981: Сергеј Балухати, Проблеми драмске анализе, у: Модерна теорија драме (приредила Мирјана Миоциновић), 43-57 стр.
- Бахтин 2000: Mihail Bahtin, Problemi poetike Dostojevskog, Beograd: Čigoja štampa.
- Бахтин 2013: Михаил Бахтин, Проблем говорних жанрова, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Благојевић 2015: Душан Благојевић, Положај жене у драми Хасанагиница Љубомира Симовића, у: Д. Жунић, С. Стаменковић, Ј.Младеновић(приредили), Жене, рат, уметност : зборник радова са Научног симпозијума, Ниш: Центар за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу, 101-113.
- Валгина 2003: Н.С. Валгина, Теорија текста, Москва: Логос. Н. Цит.по електронском издању: Јанко Слава (Библиотека Fort/Da) || <http://yanko.lib.ru> || <http://yanko.ru> || <http://tvtorrent.ru>
- Велчић 1987: Mirna Velčić, Uvod u lingvistiku teksta, Zagreb: Školska knjiga.
- Гловацки-Бернарди 2004: Zrinjka Glovacki-Bernardi, O tekstu, Zagreb: Školska knjiga.
- Грајс 1985: Г. П. Грајс, Логика н речевое общение, (Перевод с английског В. В. Туровског), в: «Новое в зарубежной лингвистике», ВЫПУСК XVI ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ПРАГМАТИКА, Москва: Прогрес, 217-238 стр.
- Грицкат 1966: Ирена Грицкат, Наслови – посебна категорија писане речи, у: Наш језик, књига 15, св. 1-2, Београд: Институт за српскохрватски језик, 77-95 стр.
- Грушановић 2010: Златко Грушановић, Три драме Љубомира Симовића, Београд: Задужбина Андрејевић.
- Де Богранде и Дрезлер 2010: Robert-Alain de Beugrande, Wolfgang Ulrich Dressler, Uvod u lingvistiku teksta, Zagreb: Disput.
- Дикро, Тодоров 1987: Osvald Dikro, Svetan Todorov, Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku, Beograd: Prosveta.
- Иванетић 1995: Nada Ivanetić, Govorni činovi, Zagreb: Zavod za lingvistiku Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Ивић 1975: Милка Ивић, Правци у лингвистици, Љубљана : Државна založba Словеније.
- Јакобсон 1966: Роман Јакобсон, Лингвистика и поетика, Београд: Нолит.
- Јовановић Симић, Симић 2015: Јелена Јовановић Симић и Радоје Симић, Вербатологија (лингвистичке основе науке о вербализацији света), Београд: Научно друштво за неговање и пручавање српског језика, Филолошки факултет, Јасен.
- Јуван 2013: Marko Juvan, Intertekstualnost, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Катнић-Бакаршић 1999: Marina Katnić-Bakaršić, Lingvistička stilistika, Budapest: ElectronicPublishing Development Program.
- Катнић-Бакаршић 2003: Marina Katnić-Bakaršić, Stilistika dramskog diskursa, Zenica.
- Катнић-Бакаршић 2012: Marina Katnić-Bakaršić, Između diskursa moći i moći diskursa, Zagreb: Naklada Zoro.
- Катнић Бакаршић, Пожгај 2012: Marina Katnić Bakaršić i Vesna Požgaj Hadži, Didaskalije u suvremenoj slovenskoj drami, u: Slovenska dramatika (ur. Mateja Pezdire Bartol), Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske Fakultete.

- Квас 2006: Kornelije Kvas, Intertekstualnost u poeziji, Beogra: Zavod za udžbenike.
- Ковачевић 1991: Miloš Kovačević, Čedomir Rebić, Josip Baotić, Miloš Okuka, Naš jezik, udžbenik hrvatskosrpskog-srpskohrvatskog jezika za 3.razred srednjih škola, Sarajevo, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Ковачевић 1998: Милош Ковачевић, Стилске фигуре и књижевни текст, Београд: Требник.
- Ковачевић 2012: Милош Ковачевић, Лингвостилистика књижевног текста, Београд: Српска књижевна задруга.
- Ковачевић 2015: Милош Ковачевић, Стилистика и граматика стилских фигура, Београд Јасен.
- Кордић 1991: Snježana Kordić, Konverzacijske implikature, u: Suvremena lingvistika, Zagreb, 87-96 str.
- Кристал 1985: Devid Kristal, Enciklopedijski rečnik moderne lingvistike, Beograd: Nolit.
- Макаров 2003: М. Макаров, Основы теории дискурса, Москва: «Гнозис». Цит.по електронском издању: Јанко Слава (Библиотека Fort/Da) || <http://yanko.lib.ru>
- Мразовић, Вукадиновић 2009: Pavica Mrazović, Zora Vukadinović, Gramatika srpskog jezika za strance, Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Мразовић, Вукадиновић 2009: Pavica Mrazović, Zora Vukadinović, Gramatika srpskog jezika za strance, Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Мукаржовски 1986: Jan Mukaržovski, Dve studije o dijalogu, u: Struktura pesničkog jezika, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 103-134. str.
- Муратагић-Туна 2010: Хаснија Муратагић Туна, Лингвостилистичка анализа наслова књижевног опуса Хамила Сијарића, у: Зборник радова Филозофског факултета Универзитета у Приштини (Посебно издање посвећено проф. др Милосаву Вукићевићу), Косовска Митровица, 341-355 стр.
- Николић 2012: Милка Николић, Стилистика дидаскалија у савременој српској драми, у: Српски језик, књижевност, уметност, Структурне карактеристике српског језика, Тематски зборник радова са међународног научног скупа, (ур. Милош Ковачевић), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Остин 1994: Dzon L. Ostin, Kako delovati rečima, Novi Sad: Matica srpska.
- Половина 1999: Vesna Polovina, Semantika i tekstlingvistika, Beograd: Čigoja štampa.
- Поповић, Пипер и др. 2005: Људмила Поповић, Предраг Пипер и др., Синтакс савременог српског језика, проста реченица, Београдска књига: Институт за српски језик САНУ.
- Поповић 2008: Бранко Поповић, Драмски свет Љубомира Симовића, Београд: Београдска књига.
- Правопис 2013: Митар Пешикан, Јован Јерковић, Мато Пижурица, Нови сад; Матица српска.
- Реčник књижевних термина 1986: Beograd: Nolit, Institut za književnost I umetnost u Beogradu.
- Серл 1986: Дж. Р. С е р л ь, Классификация иллокутивных актов, ( Перевод с английского В. З. Демьянкова) в: «Новое в зарубежной лингвистике», ВЫПУСК XVII, ТЕОРИЯ РЕЧЕВЫХ АКТОВ, Москва: Прогрес, 170-195 стр.
- Серл 1991: Džon Serl, Govorni činovi, Beograd: Nolit.
- Силић 1984: Josip Silić, Od rečenice do teksta: Teoretsko-metodološke pretpostavke nadrečeničnog jedinstva, Zagreb: SNL.
- Симић 2010: Радоје Симић, Стилистика српског језика, Београд: Јасен.



- Симић и Јовановић Симић 2013: Радоје Симић и Јелена Јовановић Симић, О тексту и његовој структури, у: Филолог, часопис за језик и културу, књижевност и културу, Универзитет у Бањој Луци, Филолошки факултет.
- Симић и Јовановић Симић 2017: Радоје Симић и Јелена Јовановић Симић, Српска синтакса, св. 1-7, Београд: Јасен.
- Симеон 1969: Rikard Simeon, Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva 1-2, Zagreb: Matica hrvatska.
- Солар 1984: Milivoj Solar, Teorija književnosti, Zagreb: Školska knjiga.
- Стевић 1997: Слободан Стевић, Анализа конверзације, Београд: Филолошки факултет.
- Стевић 2007: Слободан Стевић, Говорни чинови, у: Филолошки преглед: часопис Савеза друштава за стране језике и књижевности СФРЈ, год. 34, бр. 1, 31-60 стр.
- Суботић, Петровић 2000: Љиљана Суботић и Владислава Петровић, Апозитивни и/или предикативни атрибут (дијахроно-синхрони аспект) - термилошко-појмовна разматрања, Београд: Јужнословенски филолог, 56, бр. 3-4, 1141–1160 стр.
- Halidej, Hasan 1976: M. A. K. Halliday, *Ruqaiya, Cohesion in English*, London: Routledge.
- Чаркић 2002: Милосав Чаркић, Увод у стилистику, Београд Научна књига.
- Шрот 2007: Richard Schrod, *Tekstna lingvistika, u Uvod u lingvistiku* (priređila Zrinjka Glovacki-Bernardi), Zagreb: Školska knjiga.

### **Корпус рада**

- Симовић 2008: Љубомир Симовић, Дrame, Књига прва и књига друга, Београд: Београдска књига.
- Стефановић Карацић 1972: Вук Стефановић Карацић, Српске народне пјесме, књига друга и књига трећа, Београд: Нолит.

## Биографија аутора

Милица Мимовић рођена је у Косовској Митровици 12. септембра 1987. године. Основну школу и гимназију завршава у Зубином Потоку, а 2006. године уписује Филозофски факултет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, Одсек за српски језик и књижевност. Факултет завршава 2011. године с просеком 8,71, а те године уписује докторске студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, модул Наука о језику.

1. октобра 2012. бирана је у звање сарадника, а 1. октобра 2014. у звање асистента, у настави за ужу научну област Савремени српски језик на Одсеку за српски језик и књижевност Филозофског факултета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици. Од 28. јануара 2023. године постаје главни и одговорни уредник *Токова, часописа за науку и књижевност* који излази у Бернама.

**ИЗЈАВА АУТОРА О ОРИГИНАЛНОСТИ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Ја, Милица Мимовић, изјављујем да докторска дисертација под насловом:

Језик и стил у драмама Љубомира Симовића – текстуалнолингвистички аспекти

представља оригинално ауторско дело настало као резултат сопственог истраживачког рада.

Овом Изјавом такође потврђујем:

- да сам једини аутор наведене докторске дисертације,
- да у наведеној докторској дисертацији нисам извршио/ла повреду ауторског нити другог права интелектуалне својине других лица,

У Крагујевцу, 2023. године,



потпис аутора

**ИЗЈАВА АУТОРА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ  
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Изјављујем да су штампана и електронска верзија докторске дисертације под насловом:

Језик и стил у драмама Љубомира Симовића – текстуалнолингвистички аспекти

истоветне.

У Крагујевцу, 2023. године,



\_\_\_\_\_  
потпис аутора

**ИЗЈАВА АУТОРА О ИСКОРИШЋАВАЊУ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Ја, Милица Мимовић,

дозвољавам

не дозвољавам

Универзитетској библиотеци у Крагујевцу да начини два трајна умножена примерка у електронској форми докторске дисертације под насловом:

Језик и стил у драмама Љубомира Симовића – текстуалнолингвистички аспекти

и то у целини, као и да по један примерак тако умножене докторске дисертације учини трајно доступним јавности путем дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу и централног репозиторијума надлежног министарства, тако да припадници јавности могу начинити трајне умножене примерке у електронској форми наведене докторске дисертације путем *преузимања*.

Овом Изјавом такође

дозвољавам

не дозвољавам<sup>1</sup>

припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од следећих *Creative Commons* лиценци:

---

<sup>1</sup> Уколико аутор изабере да не дозволи припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци, то не искључује право припадника јавности да наведену докторску дисертацију користе у складу са одредбама Закона о ауторском и сродним правима.

- 1) Ауторство
- 2) Ауторство - делити под истим условима
- 3) Ауторство - без прерада
- 4) Ауторство - некомерцијално
- 5) Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима
- 6) Ауторство - некомерцијално - без прерада<sup>2</sup>

У Крагујевцу, 2023. године,



потпис аутора

---

<sup>2</sup> Молимо ауторе који су изабрали да дозволе припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци да заокруже једну од понуђених лиценци. Детаљан садржај наведених лиценци доступан је на: <http://creativecommons.org.rs/>